د. علي ابو ملحم

في الجماليّات

نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفنّ

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع

في الجماليات

نحو رؤية جديدة
إلى فلسفة الفن

الطبعة الأولى
1411هـ - 1990م

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع
بيروت - الحمراء - شارع اميل اده - بناية سلام
هاتف ٨٠٢٤٢٨ - ٨٠٢٤٠٧ - ٨٠٢٢٩٦
بيروت - المصيطبة - بناية طاهر هاتف. ٣٠١٠٣٠ - ٣١١٣١٠
ص.ب ٦٣١١ / ١١٣ تلكس ٢٠٦٦٥ LE - ٢٠٦٨٠ - لبنان

مقدمة

وضعت لهـذا البحث عنوان الجمـاليات وآثـرته على العنـوان الشائـع « علم الجمال » ، لان هذا الاخير يثير اشكالات كثيرة ، أهمها ان الجمال ليس علما او ليس له علم، لان العلم يحتاج ليستوي قائماً إلى موضوع محدد يسمح باجراء الملاحـظة والتجربة وطرح الافتراضات والتحقـق منها . وهذا ما لا يتوافر في الجمال ؟ فليس الجمال شيئاً محدداً ، ونتاجات الفنون الجميلة تعسر الإحاطـة بها ، ولـو استطعنـا الاحاطة بكل ما ابدعته الشعوب المختلفة منذ فجر التاريخ وحاولنا دراستها لاستنباط قوانين عامة للجمال، وبحثنا في ذلك، فإن تلك القوانين تبقى مشوبة بالقصور وعدم الشمول، لأنها لا تأخذ بعين الاعتبار نتاجات الفن المستقبلية إذ لا شيء يمنع من ظهور فنانين غدا في المستقبل القريب أو البعيـد تتمخض عبقرياتهم عن فنون جديدة أو أعمال فنية جديدة لا تخضع للقوانين التي استنبطناها من قبل .

لقد حاول هيغل أن يرد هذا الاعتراض قائلاً انه لا ينبغي في اقامتنا علم الجمال أن نتجه إلى الاعمال الفردية ، إلى نتاجات الفنون العسيرة الحصر ، بل يجب ان نتجه إلى العلم المطلق ، إلى فكرة الجمال . غير ان العلم الحديث يقوم على الاستقراء لا الاستنتاج . فهو ينطلق من الملاحظة الدقيقة للجزئيات لينتهي من ثم إلى ما هو عام ، ولذا لا يقر هيغل على رأيه .

ونحن نعني بالجماليات فلسفة الفن أو النـظرة الفلسفية إلى الفنـون . وبهذا تخرج عن إطار بحثنا نظرات الفنانين والنقاد إلى الفنون . ان نظرات هؤلاء مسرفة في الذاتية ، وهي تدخل في صميم الدراسات الخاصة بكل فن على حدة . اما فلسفة الفن فلا نتطرق إلى مثل تلك التفاصيل والجزئيات ، انها تنهد إلى اعطاء نظرة عامة وشاملة للفن والجمال على نحو ما يدعى بفلسفة العلوم التي لا تهتم بدراسة كل علم

والتعمق فيه والتوغل في تفاصيله ، بل تقتصر على القاء نظرة شاملة تحيط بجميع العلوم .

ومن حيث المنهج اعتمدنا المنهج التحليلي التركيبي الذي يحلل الآراء ثم يركبها . وعلى هذا الاساس عمدنا في القسم الأول من البحث إلى نظريات الفلاسفة حول الجمال والفن ورحنا نعمل فيها تحليلاً وشرحاً ، وتوخينا الاحاطة والدقة وعرض الآراء عرضاً موضوعياً أميناً ، وتحاشينا الذاتية قدر الامكان ، وراعينا في هذا العرض التسلسل التاريخي لاظهار التطور الذي أصابه الفن عبر العصور .

لقد بدأنا بعرض نظرية افلاطون الجمالية ، وهي أقدم نظرية انتهت إلينا ، وكانت مثار جدل على مر العصور لانها انطوت على بذور نظريات عدة نبتت فيما بعد كنظرية المحاكاة عند ارسطو ونظرية الالتزام عند جوبو وماركس وسارتر ، والنظرية المثالية عند هيغل .

وانتقلنا إلى نظرية ارسطو التي عرفت بنظرية المحاكاة كما بدت في كتابه « فن الشعر » . لقد كان ارسطو تلميذاً لافلاطون ، ولكنه كان مع ذلك من التلاميذ الذين يجدون لذة في مخالفة أستاذهم وانتقاده . لقد أشار أفلاطون إلى المحاكاة في الفن ولكنه أبدى امتعاضه منها فازدراها ، أما ارسطو فقد بادر إلى تبنيها ، وجعلها أساس الفن وقننها .

ولم يحفل الفلاسفة العرب كثيراً بفلسفة الفن ، ولا نجد نظرية تستحق الذكر إلا عند الجاحظ ، وربما حمله على ذلك وساعده في صياغة النظرية جمعه بين الادب والفلسفة . لقد جاءت نظريته متفقة مع نظرية ارسطو من حيث اعتبارها الجمال شيئاً موضوعياً يقوم على الاعتدل والموازاة ، أو على النسق والمقدار . وليس لدينا أدلة كافية على تأثر الجاحظ بارسطو في هذه الناحية ، فليس ثمة ما يشير إلى انه قرأ كتاب الشعر أو كتاب الخطابة لارسطو ، وهو لم يذكر ذلك ، وكان من عادته إذا وقع على رأي لارسطو في موضوع من الموضوعات التي يعالجها ـ كما هو الحال في كتاب الحيوان ـ ان يبادر إلى الإشارة إليه . ولو كان قرأ كتاب الشعر لأشار إلى نظرية المحاكاة ، ولو قرأ كتاب « الخطابة » لبدا أثر ارسطو في « البيان والتبيين » .

أما التلاخيص والشروحات التي وضعها الفارابي وابن سينا وابن رشد على كتاب الشعر لارسطو فلا تنطوي على نظريات أصيلة ، ولا نجد فيها سوى نظرية ارسطو بشكل مشوه لانها لم تفهم جيداً .

وكان لزاماً علينا ان نطوي الزمن لنصل إلى كانط الذي أتى بنظرية أصيلة جديدة في الفن وان كان قد تأثر كثيراً بهيوم . ان الحكم الجمالي لا ينبغي أن يقوم على النظر

العقلي أو الاعتبارات الفكرية كما هو الحال عند أفلاطون وارسطو ، بل تضطلع به ملكة خاصة موجودة في الإنسان على درجات متفاوتة هي ملكة الحكم أو الذوق . وبذا اعتبر كانط مرحلة متطورة من مراحل فلسفة الفن .

وعندما نصل إلى هيغل نرى أنفسنا أمام نظرية مفصلة للفن ولكنها تفتقر إلى العمق والأصالة اللذين نلغيهما عند أسلافه . فتعريفه للجمال بأنه المطلق ، وتعريفه للفن بأنه تظهير ذلك المطلق تظهيراً حسياً ، ليس سوى ترديد بشكل متنكر لنظرية أفلاطون التي تذهب إلى أن الجمال المطلق مثال أعلى ، وان الاشياء الحسية تقترب من ذلك الجمال أو تبتعد عنه وبذا يربو حظها أو يضعف من الجمال . ومن ناحية أخرى عندما يرفض هيغل أن يعترف بأي هدف للفن لا يقول شيئاً جديداً لم يقله كانط . ومع ذلك يبقى كتابه الضخم في علم الجمال ذا أهمية كبرى ، لانه اجتهد في أن يرسي أسس علم جديد وان يقيم مداميكه ويضع لها سقفاً ، أي انه أقام بناء متكاملاً لما أسماه بعلم الجمال .

ومع ماركس وبعده سارتر نصل إلى نهاية المطاف في رحلتنا الاستعراضية للنظريات الفنية . كل منهما يقول ان الفن عمل ، وان هذا العمل يتجه نحو غاية أي يكون ملتزماً . والفرق بين الالتزام عندهما وعند أفلاطون هو انه ذو منحى ديني وخلقي وسياسي عند أفلاطون ، بينما هو ذو منحى اجتماعي وسياسي فقط عند ماركس وسارتر . وثمة خلاف آخر بين أفلاطون وهذين الفيلسوفين المتأخرين هو طبيعة الجمال والعمل الفني . فالفن عند أفلاطون محاكاة المثال الأعلى للجمال بينما هو بنظر ماركس وسارتر نتاج الجهد والوعي .

وعلى النقيض من ماركس وسارتر يقف كل من كروتشه وبرغسون يمثلان الاتجاه المثالي المعاصر في الفن ، لقد أخذا الكثير عن كانط وهيغل ، ولكنهما أبدعا في تحليل التجربة الفنية ووصفها فاستحقا أن نفرد لكل منهما فصلاً على حدة .

بقي علينا ان نركب بعدما انتهينا من التحليل ، وهذا هو مضمون القسم الثاني من بحثنا . ونعني بالتركيب بناء شيء جديد أو اعطاء رؤية جديدة للجمال والفن . ولقد كرسنا له خمسة فصول هي : الجمال ، الفن ، غاية الفن ، أقسام الفن ، العبقرية الفنية .

اما الإجابة على هذا السؤال : ما الفائدة من فلسفة الفن ؟ ولم نبذل مثل هذا الجهد لمعرفة الجمال ؟ فهي تدخل في نطاق التساؤل والإجابة على فائدة الفلسفة ككل . ولنبادر إلى القول ان الفلسفة ليست لغوا لا طائل تحته ، بل هي أعلى شأناً وأعظم خطراً من تلك العلوم التي نظن انها تقدم للناس وسائل العيش الهنيء كالرياضيات والفيزياء والكيمياء والطب الخ . . . انها لا تنتج طائرات وسيارات

وصواريخ وآلات مختلفة ، ولكنها تنشىء قواعد سلوك وأسس علاقات اجتماعية طالما حركت الإنسان ووجهت المجتمعات وأحدثت الثورات وغيرت وجه التاريخ .

وبالنسبة لفلسفة الفن ان فائدتها وأهميتها تكمنان في الكشف عن سر الجمال . والكشف عن سر الجمال يؤثر تأثيراً كبيراً في حياة الإنسان . ان المرء مطبوع على حب الجميل وكره القبيح ، والحب والكره يشكلان أسس العلاقات الإجتماعية ، فالحب عامل وصل ووئام ، والكره عامل فصم وتناحر . وبدون الحب لا تستقيم صداقة ومودة بين الناس . وإذا فقد الحب وساد البغض بين الناس حدث التناحر والخصام .

ان الجمال لا يؤثر فقط في علاقات الافـراد فيما بينهم ، بـل يؤثر أيضـاً في علاقاتهم بالأشياء . فنحن نؤثر الأشياء الجميلة وننفر من الأشياء القبيحة ، وعلى هذا الأساس ننتقي منازلنا وجنائننا وثيابنا ومركباتنا ومفروشاتنا وحيواناتنا وبيئتنـا الطبيعيـة وسواها . ان فلسفة الفن تسهم في التطور والارتقاء والانتخاب الحضاري ، كما تسهم في التـوجيه الاقتصـادي والاجتماعي : ان مـا نستقبحه من الاشيـاء ينقرض ، ومـا نستحسنه يتكاثر وينمو .

وهكذا نرى ان فلسفة الفن لا يمكن انكار أهميتها . ان فيلسوفاً ملهماً إذا ما قدر له أن يأتي بنظرة جديدة إلى الجمال يقنع بها الناس سيحدث انقلاباً في حياتهم اليومية وعلاقاتهم الاجتماعية . ولنضرب أمثلة توضح ما نعنيه : هب الناس أخذوا بنظريـة جمالية تذهب إلى أن جمال المرأة يكمن في تناسق أعضاء جسدها وشكل وجهها فقط فستحدث أزمة اجتماعية لأن النساء اللاتي لا تتوافر فيهن مثل هذه الصفات سيتعرضن للاهمال من قبل الرجال . وإذا اقتنع الناس بمذهب يقول ان البيت الجميل هو البيت المستقل المبني من الحجر الطبيعي ، فانهم سيقلعون عن سكن الأبنية العالية والبيوت المصنوعة من الحـديد والـزجاج أو من البـاطون المسلح الـخ . . ويحتاجـون إلى مساحات أكبر من الأرض لاقامة مثل تلك المنازل الجميلة. واعتبر الأمر ذاته بـالنسبة للأخذ برأي فلسفي معين يتعلق بشكل الألبسة وألوانها ونوع خيوطها الخ . . فان أزياء كثيرة ستختفي وتجارة ستكسد أو تروج وأسواقاً تجارية سيحدث فيها الاضـطرابات والفوضى ، وأسعاراً سترتفع أو تنخفض .

ولكن متى يتم ذلك ؟ عندما يظهر فيلسوف يستطيع ان ينشر رأيه الجمالي بين الناس ويقنعهم به . ولا بد من أن يكون هذا الفيلسوف فذا يدرك العلاقة بين فكره والحياة ، حياة الناس أفراداً وجماعات ، ويبني نظريته على أصلين يحسن التـوفيق بينهما : الواقع والمثال . لقد فشل أفلاطون في فرض مذهبه على الناس لانه كان مثالياً ، وفشل ارسطو في فـرض مذهبـه أيضاً لانـه كان واقعيـاً ، فمتى يأتي ذلـك الفيلسوف الذي يفلح في مزج المثال بالواقع ويقتنع به الناس ؟ .

الباب الأول

خصصنا هذا الباب لعرض النظريات الجمالية عبر العصور ، وقد حرصنا على تقديمها واضحة مستوفاة قدر الامكان ، وتوخينا في نقل آراء الفلاسفة الدقة والأمانة لكي يتمكن المطالع من تكوين فكرة صحيحة عنها .

ويتضمن هذا الباب أحد عشر فصلاً تحمل العناوين التالية :

الفصل الأول : أفلاطون والجمالية المثالية .
الفصل الثاني : أرسطو ونظرية المحاكاة .
الفصل الثالث : الجاحظ والجمالية العربية .
الفصل الرابع : هيوم والذاتية الجمالية .
الفصل الخامس : كانط والانتقادية الفنية .
الفصل السادس : هيغل وتطور الفن .
الفصل السابع : ماركس والنزعة المادية في الفن .
الفصل الثامن : جويو وشمولية الفن .
الفصل التاسع : برغسون والرؤية الفنية .
الفصل العاشر : كروتشه والحدس الفني .
الفصل الحادي عشر : سارتر والالتزام .

الفصل الأول

أفلاطون والجمالية المثالية
(427 - 347 ق . م)

1 ـ ان نظرية أفلاطون في الجمال تتعلق بفلسفة المثل عنده . لان الجمال في رأيه أحد المثل العليا ، اما الجمال الذي نراه في الاشياء الكائنة بعالمنا فصورة ناقصة لذلك الجمال المطلق وكلما اقترب الشيء من مثله الاعلى ازداد حظه من الجمال ، وبقدر ما يبتعد عنه يزداد بشاعة .

ويمتاز الجمال عن سائر المثل بكونه أكثرها سحراً وتجلياً ، ولكن يصعب على المرء ان يصعد نحو العالم الآخر ، أي عالم المثل بسبب طبيعته أو بسبب عدم تذكره المثل تذكرا جيداً . ولهذا قلما يدرك الجمال المطلق .

والإنسان الذي علم جيداً الجمال المطلق نراه اذا ما وقع على وجه جميل أو شيء تبدو عليه مسحة من جمال يرتجف وتثور في داخله انفعالات تحمله على تقدير ذلك الشيء وعبادته وقد تنتابه الحمى ويتغير لونه ويتفصد عرقاً[1] .

ان نفوس الآلهة تصعد بسهولة إلى السماء ولكن النفوس الأخرى تزحف بصعوبة نحوها لان الحصان الخبيث ثقيل الحركة ويشدها بقوة نحو الأرض؛ وعندما تصل نفس إلى أعلى السماء تنتقل إلى الجهة الثانية وتجلس عند قمة السماء ، تتأمل الحقائق الأزلية أو الماهيات الحقيقية الوجود التي ليست ذات لون أو شكل ، والتي هي موضوع العلم الحقيقي كالعدالة ذاتها والحكمة ذاتها والجمال ذاته والعلم ذاته . وبعد تأمل المثل والماهيات الخالدة تعود تلك النفس إلى نقطة انطلاقها[2] .

وهكذا يتفاوت حظ النفوس من رؤية الجمال وسائر المثل . فبعضها يشاهدها جميعاًوبعضها يشاهد قسماً منها فقط ، وبعضها يشعر بالرغبة في المشاهدة ولكنه لا يستطيع بسبب ما يعصف به فيكتفي بالظن ويصاب من تعاسته بالنسيان ويثقل ثم يفقد أجنحته ويسقط على الأرض ويفقد القدرة على دب الحياة في جسم حيوان ، بينما

تستطيع النفوس التي رأت المثل ان تنتج إنساناً شغوفاً بالجمال والحكمة والحب وما يمت إليهـا بصلة، والنفوس التي تـأتي في الدرجـة التاليـة تتجسد في ملك عـادل أو محارب، والنفوس التي تندرج في الدرجة التالية تظهر في زي رجل سياسة أو رياضي قوى أو رجل مال بينما تبدو النفوس التي تقع في الدرجة الرابعة في ثوب طبيب أو رياض قوى أما تلك التي تقع في الدرجة الخامسة فتلد رجل دين والتي في الدرجة السادسة تتمخض عن شاعر أو فنان مقلد آخر ، والتي في الدرجة السابعة توجد صانعاً أو فلاحاً، والتي في الدرجة الثامنة تعطي سفسطائياً ، بينما تسفر النفوس التي تحتل الدرجة التاسعة والأخيرة عن طاغية[3] .

يتضـح من هذا السلم الـذي وضعه أفـلاطـون ، ان الفيلسـوف يتبـوأ أسمى الدرجات في حين ينحدر الفنان إلى الدرجة السادية . ومعنى ذلك أن الفنان أقل ادراكاً للمثل بما فيها الجمال من الفيلسوف .

والجمال درجات بنـظر أفلاطـون ، فهناك جمـال الجسم وهو أسفـل درجات الجمال . وأسمى منه جمال النفس أو الأخلاق ، ويعلوه درجة جمال العقل ، وفي القمة يقع الجمال المطلق .

وعلى هـذا الأساس يلوم أولئـك الذين يؤخـذون بجمال الجسم ولا يحفلون بجمـال الأخـلاق ويتسـاءل ، هـل يـدوم حبهم لمعشـوقهم بعـد أرواء شهـواتهم الجسمية[4] .

ويحاول أفلاطون إيضاح العلاقة بين الجمال والحب ، فيرى الحب رغبة في الأشيـاء الصالحـة والسعادة[5] والنشـاط المبـذول من قبـل المحب لإدراك السعـادة والحصول على ما هو صـالح هـو الطاقة على الانجاب في الجمال جسمياً أو نفسياً . ان البشر يملكون الطاقة على الاخصاب ، وعندما يبلغ المرء سن النضج يرغب في الانجاب الذي لا يحدث في البشاعة بل في الجمال . وعلاقة الرجل بالمرأة انجاب ، ووجود ما هو خالد في الكائن الفاني ، أعني الطاقة على الاخصاب والخلق ، أمـر آلهي .

وهكذا نجد الكائن المخصب يشعر بالسعادة والفرح عندمـا يقترب من كـائن جميل فينحني عليه وينجب ويخلق ، أما إذا صادف كائناً قبيحاً ، شعر بالحزن والغم وانطوى عـلى نفســه كابتاً طاقته على الاخصاب ؛ ويخلص أفلاطون من هذه المقدمة إلى القول أن موضوع الحب ليس الجمال بل الخلق والانجاب في الجمال ، لان الخلق هو مبدأ الخلود في الكائن الفاني . وبذا تزدوج الرغبة في الخلود مع الرغبة في الصلاح، ويغدو موضوع الحب هو الخلود والصلاح. وتلك ظاهرة لا نجدها فقط عند الإنسان ، بل نجدها أيضا عند الحيوانات التي تولد وتحنو على صغارها وتضحي من

أجلها بحياتها وتجوع لتطعمها راضية مرضية[6] .

وثمة أناس يملكون الطاقة على الانتاج الفكري من هؤلاء نذكر الشعراء وسائر الفنانين والمخترعين ورجال الدولة العادلين [7] .

ان الحب يحمل الإنسان على التعلق أولاً بجمال جسد المحبوب ولكنه لا يلبث ان يكتشف ان الجمال الموجود في هذا الجسد يوجد في أجسام عديدة أخرى ، فيتوزع حبه على أجساد مختلفة ، ولذا نراه يلتفت إلى الجمال النفسي في جسم متوسط الجمال ويقنع بمحبة صاحبه والعناية به مفتشاً عن الجمال في السلوك الخلقي . وقد يتجاوز هذا الجمال إلى الجمال العقلي ، ذلك الجمال الرحب الذي لا يبقيه كالسابق عبداً لمن يحب ، بل يجعله يحب الحكمة المطلقة . ويبقى على هذا الحال حتى يهتدى إلى الجمال المطلق ، الجمال الأبدى ، غير الخاضع للكون الفساد ، والزيادة والنقصان ، الجمال الذي لا يختلف بإختلاف المكان والزمان والأشخاص ، الجمال الذي لا يتجلى في الوجه واليد وفي القامة الخ . . الجمال الذي تستمد منه جميع الأجسام الحسية جمالها[8] .

لم يكتف أفلاطون بعرض رأيه في الجمال على هذا النحو بل راح يناقش سائر الآراء حول طبيعة الجمال . فرفض أولاً الرأي القائل بان الجمال يوجد في الأشياء الحسية، في الأعيان والأشخاص، في العذراء والفرس والقيثار مثلاً. وقال ان الجمال المحض المطلق هو الذي يمنحها جمالها . وجمالها هذا ليس سوى انعكاس لذلك الجمال الحقيقي[9] .

كما يرفض اعتبار مادة الشيء مصدر جماله . فالقدر المصنوعة من الذهب مثلاً ليست بالضرورة أجمل من القدر المصنوعة من الخشب .

وكذلك لا يقبل الرأي القائل بان الجميل هو ما يتفق جميع الناس على اعتباره كذلك في جميع الامصار والاعصار . ان العرف العام يتعلق بمظهر الجمال دون مصدره[10] .

ويشير أفلاطون إلى المذهب الذي يعد كل ما هو صالح للاستعمال جميلاً : العين التي تبصر جميلة بينما العين العمياء قبيحة ، وقل الشيء ذاته عن الجسم بأكمله فالجسم الذي يستطيع القيام بمهمة معينة جميل ، اما الجسم العاجز عن أداء مهمته فقبيح ينطبق ذلك على الأجسام الطبيعية والمصنوعة . وبمعنى آخر الجميل هو المفيد والخير . وخطأ هذا المبدأ بنظر أفلاطون يكمن في الخلط بين الجمال والخير والفائدة وعدم التفريق بين السبب والنتيجة [11] .

وأخيراً يعرض أفلاطون الرأي القائل ان الجميل هواللذيذ.فالجميل حسب هذا

الرأي هو ما يلذ سماعه أو رؤيته أو يكون مستساغاً من قبل هاتين الحاستين . ويرفض أفلاطون هذا الرأي أيضاً لأن ما يلذ العين لا يلذ الأذن ، وما يلذ الأذن لا يلذ العين. فلا بد إذن من وجود معيار آخر غير هاتين الحاستين لقياس الجمال[12] .

2 ـ يتكلم أفلاطون على الفن في مواضع عديدة في مؤلفاته ، ويرى انه وليد الموهبة الطبيعية ولكن ينبغي أن تضاف إلى الموهبة الثقافة والرياضة ليأتي النتائج كاملاً [13] .

ان الشاعر كائن خفيف الروح ، مجنح الخيال ، ولا يستطيع ان يبدع الروائع الشعرية إلا عندما تحل فيه روح آله . ان تلك الأشياء الجميلة التي ينظمها ليست وليدة الفن بل وليدة لطف الهي . وهو عاجز عن الابداع في غير الفن الذي حددته له ربة الشعر . ونحن نعلم انه عندما يبدع روائعه لا تصدر عنه تلك الروائع بالذات لانه فقد روحه الخاصة انها تصدر عن ربة الشعر . وتمتزج نفس الشاعر بالأحداث التي يتكلم عليها ، وعندما يصف مشهداً مثيراً للرحمة تمليء عيناه بالدموع وحينما يعرض موقعة هائلة يقشعر رأسه ويخفق قلبه[14] .

تحدث أفلاطون على فنون عدة أهمها الخطابة والحديث والأمثال الخرافية والشعر الملحمي والتمثيلي والموسيقي .

أما الخطابة فقد اهتم بتصحيح مفهومها المشوه لدى السفسطائيين . لقد اعتبرها غورغياس أشرف الفنون لانها توفر لصاحبها الخير الأعظم ، والخير الأعظم هو السيطرة على الآخرين ، ولا يحظى بالسيطرة على الآخرين إلا من يملك القدرة على الإقناع . اقناع القاضي في المحكمة ، واقناع ممثلي الشعب في البرلمان ، واقناع الجماهير في الاجتماعات العامة [15] .

يناقش أفلاطون تحديد الخطابة بانها فن الاقناع ويذهب إلى أن الاقتناع على ضربين : ضرب نسميه العلم وآخر نسميه الاعتقاد . والاقناع الذي توفره الخطابة اعتقاد وليس علماً لأن الخطيب ليس في وضع يمكنه من اعطاء دروس في العدالة أو الحكمة أو السياسة (في البرلمان) أو أية قضية عامة (في الجماهير) . ولكنه قادر على التأثير بالمستمعين وحملهم على الاعتقاد بصحة الرأي الذي يتبناه[16] .

على هذا الأساس ، بما ان الخطابة تهدف إلى اقناع المستمعين بصحة المسألة وليس إلى تزويدهم بالمعرفة الحقة حولها ، فقد وجب اعتبارها مهارة بغيتها إيجاد اللذة شأنها في ذلك شأن المهارة في الطبخ ، ولا ينبغي اعتبارها فناً من الفنون[17]. وبهذا تستوى الخطابة مع فنون الخداع الأخرى كفني الظهور والسفسطة ، ولعل هذا ما يفسر اقترانها بالسفسطة وانحطاط منزلتها .

لا ينبغي أن يكون هدف الخطابة مجرد التأثير في نفوس الناس دون التفات إلى نوع الأثر وصحته بل ينبغي أن يكون هدفها سامياً إلى إيجاد الانسجام في النفوس والحث على الفضيلة [18] .

وحول فن الحديث diseours يسوق أفلاطون الملاحظات التالية :

أولاً : ينبغي أن يتوخى الحديث الحقيقية التي تخص الموضوع المعالج . وإذا ادعى البعض إنه لا يهم في الفن الحقيقة بل يهم أن يكون الشيء قابلاً للتصديق ، نقول لهم هذا ادعاء مرفوض[19] .

ثانياً : يجب أن يكون الحديث محكم التركيب يشبه جسم الكائن الحي ، ذا الرأس والوسط والاطراف فتكون أقسامه المدخل فالعرض فالشواهد والحجج فالنهاية على أن تكون جميع أجزائه متناسقة ، فيما بينها ، لا يمكن التقديم والتأخير بها ، وعلى أن تكون الأفكار التي ينطوى عليها خلوا من التناقض .

ثالثاً : من الخير سوق الكلام بشكل جدل يقوم على التقسيم والسبر[20] .

رابعاً : ينبغي أن يعرف المحدث أحوال النفس والمناسبة ، لأن لكل مناسبة نوعاً من الكلام يتلاءم معها ، ولكل نفس ضرباً من الكلام يوافقها . . .

خامساً : ان الحديث المكتوب أصم صامت كلوحة التصوير ، يكتب لجميع الناس ، لذا كان بحاجة إلى الوضوح ليكون مفهوما منهم[21] .

أما الأمثال الخرافية فقد أثارت حفيظة أفلاطون فحمل عليها حملة عنيفة لأنها بنظره مليئة بالأوهام والأكاذيب وتشكل خطراً على عقول الناشئة عندما تدرس لهم في مرحلة مبكرة وتترك أثاراً لا تمحى في نفوسهم . ويدعو إلى مراقبة الشعراء الـذين ينظمونها لاختيار الجيدة منها واعتمادها في التدريس ونبذ السيئة ، كما يدعو إلى تنبه الامهات والمربين إلى خطرها. وينتقد هزيود وهوميروس اللذين اشتهرا بها[22]

وبصدد الشعر الملحمي تشتد نقمة أفلاطون على الشعراء الذين يصورون الآلهة تصويراً مشوهاً وعلى رأسهم هوميروس. يجب التقيد بالحقيقة، فلا ينبغي مثلاً أن يوصف الآلهة بانهم يشنون الحروب على بعضهم البعض ويضمرون الأحقاد لبعضهم البعض . ويجب ان يوصف الله بانه خير لا يضر أحداً ولا يسيء إلى مخلوق ولا يفعل الشر مطلقاً . قال هوميروس ان الله ينشر الجريمة بين البشر عندما يريد خراب بيوتهم . هذا القول باطل لأن الله لم يخلق الشرور والبؤس ، انه خلق الخير فقط .

ويجب أن يوصف الله بالكمال لا يعروه التبدل ولا يتخذ صوراً مختلفة لا من قبل ذاته أو غيره لانه لا يفتقر إلى أي مقدار من الجمال أو الفضيلة يدفعه إلى السعي للتبدل ، وعندما نسمع شاعراً يقول : ان الالهة يتجولون في المدن بشكل مسافرين

أجانب . نجيب بانه يسيء إلى الحقيقة ويكذب على الناس .

ويجب أن يوصف الله بالبساطة والحق والرصانة . فهو لا يخدع أحداً بالكلام أو الأشباح أو العلامات التي تتراءى في اليقظة أو الحلم ، كما انه لا يسخر ولا يضحك ولا يمزح ولا يكذب [23] .

ويؤكد أفلاطون على الصدق في الفن واعلان الحقيقة المجردة التي لا مين فيها ولا تمويه ، ويقول ان الكذب مضر وكريه لانه يخدع الإنسان ، ويبقيه جاهلاً حقيقة الأشياء ، ولذا يكرهه الله والناس .

ويريد أفلاطون من الفن أن يتلاءم مع الأخلاق أو أن يكون لـه منحى خلفي فيدعو إلى المحبة والسلام والوئام ، ولذا يجب أن يقلع الشعراء عن وصف الأبطال بانهم يتصارعون ويخوضون المعارك وتسيل بينهم الدماء الغزيرة ، ان مثل هذا الشعر يعلم الأطفال البغضاء والعداء بينما الهدف هو تعليمهم المحبة ، يجب أن نفهمهم أن الأحقاد خطيئة لا تغتفر .

ويجب أن نحذف من الشعر التخويف من الموت والشكوى والآهات التي تصدر عن الأبطال لأنها علامات الضعف والجبانة[24] .

وينبغي أن نحرص على تعليم أولادنا احترام الآباء والأمهات والترفع عن الشتائم وبهذا فقد أخطأ هوميروس عندما ذكر أن ولداً قال لأبيه ، أيها الوالد أجلس صامتاً وأطع أوامري ، وكذلك أخطأ عندما ذكر مثل الكلام التالي يوجهه شخص لآخر : (انك دن خمر لك عينا كلب وقلب وعل) . أن أمثال هذه الأشعار تولد في الناشئة ميلاً إلى البذاءة والرذيلة والجريمة . ولذا ينبغي ابعادهم عنها[25] .

ثم ان هذه النزعة الواقعية والخلقية هي التي دفعت أفلاطون إلى انتقاد الكتاب والشعراء الذين يتكلمون على الناس العاديين غير الآلهة والأبطال فيصورونهم على غير حقيقتهم أناساً سعداء على الرغم من إنهم أشرار ، وأناساً بؤساء على الرغم من انهم أخيار . ويقول ان هؤلاء الأدباء يرتكبون خطيئة لا تغتفر . ويخلص أفلاطون إلى القول إنه ينبغي مراقبة الشعراء مراقبة دقيقة واجبارهم على عدم نظم الأشعار التي تصور الرذيلة والخسة والانحراف لأن واجبهم هو أن يقدموا للناشئة نماذج من العادات الحسنة والاعتدال والفضيلة والإباء وإذا أبوا نطردهم من الدولة[26] .

هذا من حيث المضمون أما من حيث الأسلوب فيذهب أفلاطون إلى أن ثمة أسلوبين يمكن اعتمادهما في الشعر هما السرد القصصي والمحاكاة التمثيلية . والفرق بينهما يتلخص بما يلي : في السرد يتكلم الشاعر نفسه ولا يخفي شخصه ولا يحاول

ان يحملنا على الاعتقاد ان غيره يتكلم . اما في المحاكاة فيتقمص الشاعر آخر في كلامه وحركاته .

لقد استعمل هوميروس في الألياذة هذين الأسلوبين معاً ومزجهما مزجاً حاذقاً . ولكن يوجد فن لا يتكلم فيه الشاعر أبداً ويترك الكلام للآخرين ، ويسوقه بشكل حوار بينهم ، هذا الفن يدعى المسرحية ، ويتشعب إلى فرعين هما المأساة والملهاة وكلاهما يمثلان أسلوب المحاكاة على أتم وجه ، ولكن على الرغم من وحدة الأسلوب فإنه لا يمكن المزج بينهما .

أما الفن الذي يمثل السرد بصورة مطلقة فهو المسمى ديشيرانب ، أن أسلوب السرد لا يتطلب من الناثر أو الشاعر تغيير اللهجة والانسجام الإيقاعي ، أما أسلوب المحاكاة فهو على النقيض يحتاج إلى التساوي والإيقاع والتلوين في اللهجة[27] .

وعلى الرغم من أن أسلوب المحاكاة أشهى على قلوب الناس من السرد فان أفلاطون يؤثر وصف الفضيلة وقول الحقيقة مباشرة . والسبب هو أن جمهوريته تحتاج إلى شاعر أو قصاص أقل أمتاعاً ولكن أكثر فائدة لا يصف سوى الإنسان الفاضل الشريف ، ولأن مبدأة في التنشئة هو التخصص . فالخذاء حذاء وليس بحاراً في الآن ذاته ، والفلاح فلاح وليس قاضياً في الوقت نفسه والجندي جندي وليس تاجراً إلى جانب كونه جندياً . وإذا وجدنا رجلاً حاذقاً يستطيع ان يقلد كل شيء ويتخذ جميع الأشكال ويتقمص جميع الشخصيات مثل الشاعر المسرحي فإننا نقول له مع تقدير موهبه المحاكاة : لا مكان لك في دولتنا وعليك ان تغادرها إلى دولة أخرى وسنودعك بالزهور والعطور[28] .

ويتحدث أفلاطون على فن آخر في الجمهورية هو فن الموسيقى ويحلله إلى ثلاثة عناصر الكلام والايقاع واللحن ، ويجب أن يتوافق الكلام مع الإيقاع والانتظام .

ومن حيث المضمون يجب أن تخلو الموسيقى من الحزن والشكوى والأنغام الباعثة على الكسل والاسترخاء . ويجب أن تحكي لهجة محارب أو عامل عنيد نشيط لا يهاب الصعاب ، أو رجل مسالم يحاول أن ينير بتعاليمه العقول أو يهدي إلى الله .

وأخيراً ينبغي أن تصدر الموسيقى عن نفسه خيرة وجميلة . وهاتان الصفتان تبدوان في جميع الفنون : الشعر والتصوير والنحت . وباختصار أن الموسيقى وسائر الفنون يجب أن تنمي في الإنسان حب الجمال والخير[29] .

3 ـ هذه خلاصة فلسفة أفلاطون الفنية وهي لا تعدو كونها وجهاً من وجوه فلسفته العامة التي ترتكز على نظرية المثل . ولذلك تعرضت آراؤه حول الفن والجمال للاعتراضات ذاتها التي وجهت إلى نظرية المثل ، وكان أول المعترضين

تلميذه أرسطو الـذي رفض الاعتقاد بوجود مثال للجمال قائم بذاته في عالم السماء وبسببه تكون الأشياء الأرضية جميلة أو غير جميلة لا بسبب لونها أو شكلها ، لقد أوجز أفلاطون في المقطع التالي منطلقه الذي يقول فيه « انني انطلق من هناك معتبراً انه يوجد جمال بالذات وخير بالذات وكبر بالذات وهكذا بالنسبة للباقي . . . ويظهر لي إنه إذا وجد شيء جميل عدا الجمال بالذات ، فإن ذلك الشيء ليس جميلاً إلا لأنه ينتسب إلى هذا الجمال بالذات . . .

وكذلك يقال بالنسبة لباقي الأشياء . وإذا قيل لي أن شيئاً ما هو جميل بسبب لونه البراق أو بسبب شكله أو ما أشبه ذلك ، فسأترك جانباً كل هذه الحجج . . . وسأقول فقط ان الأشياء ، الجميلة إنما هي جميلة بفضل الجمال بالذات »[30].

ان انسياق أفلاطون وراء نظرية المثل هو الذي يفسر حملته على الفن على الرغم من انه فنان عظيم . لقد رفض شعر المحاكاة لأن الشاعر يحـاكي الكائنـات المحسوسة وهذه الكائنات تحاكي المثل فأضحى هذا الشعر محاكاة المحاكاة . وغدا عمل الشاعر يحتل المرتبة الثالثة من حيث القيمة بعد المثل التي هي من صنع الله وبعد الكائنات المحسوسة التي توجد في الطبيعة أو يصنعها الإنسان (السرير مثلاً) على صوة المثل[31] .

ثم ان فن المحاكاة بعيد عن الحق ، وإذا ادعى الشاعر انه يعـرف كل شيء ويدرك تفاصيل جميع المهن أكثر من الاخصائيين نجيبه بانه مخادع ومدع وكاذب ، لقد وصف هوميروس الحرب وهو لم يشهد معركة واحدة ، ووصف غيره الأطباء ولم يشفوا جميعاً مريضاً واحداً[1] . هذا يعني ان الشعراء يصفون كل عمل باللون الذي يناسبه بواسطة الكلمات والجمل والايقاع .وإذا عرينا نتائج الشعراء من تلك الأصباغ لم نعثر على شيء حقيقي . فالشعـراء ليس لهم علم ولا رأي سديـد بـالأشيـاء التي يصفونها[32].

4 ـ انعكست نظرية أفلاطون بجلاء في فلسفة أفلوطين[33] فهو يقول كأفلاطون بوجود عالمين هما العالم الحقيقي العقلي ، والعالم الحسي . والعالم الحسي يفيض عن العالم العقلي ، وهذا الأخير يفيض عن الله أو الخير المحض .

يميز الفيلسوف أفلوطين درجات في الجمال على نحو ما فعل أفلاطون ، أعلاها الجمال الموجود في العالم العقلي أو المثالي ، وأدناها الجمال الموجود في الطبيعة . اما الجمال الفني أو الجمال الصناعي على حد تعبيره فهو دون الجمال الـطبيعي . وينطلق أفلوطين في ترتيب درجات الجمال هذه من مبدأ يلخص بان كل فاعل أفضل من المفعول ، وكل مثال أفضل من الممثول المستفاد منـه ، وكل صـورة حسنة أو جماعية إنما تنحدر من صورة سابقة عليها وأسمى منها . فالصورة الأولى العقلية أفضل

من الصورة الطبيعية والصورة الطبيعية من الصورة الفنية أو الصناعية . أن الفن يتشبه بالطبيعة ، والطبيعة تتشبه بالعقلي .

ويشير أفلوطين إلى نوع من الجمال ندعوه جمال القبح ، هو الجمال الذي يكون موضوعه قبيحاً في الطبيعة أو ناقصاً فيسبغ عليه الفنان من روحه ما يتممه أو يحسنه فيبدو في انتاجه الفني جميلاً . بيد أن أفلوطين أخطأ التعبير في تعليل هذه الظاهرة عندما قال : (أن الصناعة إذا أرادت أن تمثل شيئاً لم تلق ببصرها على المثال فقط وتشبه عملها به ، ولكنها ترقى إلى الطبيعة فتأخذها صفة المثال فيكون حينئذ عملها أحسن واتقن . وربما كان الشيء الذي تريد الصناعة أن تأخذ رسمه وصنعته وجدته ناقصاً أو قبيحاً فتتمه وتحسنه . وإنما كان يقوى الصناعة ان تفعل ذلك بما جعل فيها من الحسن والجمال الفائق فلذلك تقدر ان تحسن القبح وتتم النقص على نحو قبول العنصر الذي يقبل آثارها) .

ويتساءل أفلوطين عن سر جمال هذا الحيوان وتلك المرأة الخ . . فيجيب بأن جمال الكائنات يعود إلى صورتها وليس إلى مادتها الجسمية . ويستدل على ذلك من كون حجم الجسم لا يؤثر في جمال الشيء (فلو كان حسن الصورة إنما يكون من قبل الجثة التي تحمل الصورة لكانت الصورة كلما عظمت الجثة التي تحملها ، أكثر حسناً وتشويقاً للناظرين إليها ، منها إذا كانت في جثة صغيرة .

ولا يرجع الجمال إلى الصورة الحسنة فقط وإنما يرجع إلى أنواع الصور الأخرى فثمة صور تعليمية ، وهي عبارة عن خطوط وأشكال وألوان ، وثمة صور نفسية مثل الحلم والوقار وغيرها . وهذه الصورة الأخيرة أجمل في نظر أفلوطين من الصور الجسمية : (انك ربما رأيت المرء حليماً وقوراً فيعجبك حسنه من هذه الجهة فإذا نظرت إلى وجهه رأيته قبيحاً سمجاً ، فتدع النظر إلى صورته الظاهرة وتنظر إلى صورته الباطنية فتعجب منها . . . وإنما الحسن الحق هو الكائن في باطن الشيء لا في ظاهره . . .) .

ان جمال النفس أشرف من جمال الجسم . ويأسف أفلوطين لأن معظم الناس يشتاقون إلى الجمال الجسمي الظاهر ويصدفون عن الجمال النفسي الباطن لأن الجهل غلب عليهم .

ويكرر أفلوطين ما ذهب إليه أفلاطون في أن مصدر الجمال العقلي والنفسي هو الفاعل الأول أو الخير المحض . وعلى الإنسان ان يتمثل ذلك الجمال الموجود الأول الذي في العقل والنفس عندما ينتج الفن . ويصدف عن الجمال الحسي الموجود في الكائنات المادية الحسية .

هامش الفصل الأول

(1) Platon, Phèdre (oeuvres complètes, Garnier, Paris, I963) P. 248
(2) ibid. P. 244
(3) ibid. P. 245
(4) ibid. P. 223
(5) Platon, De banquet (oeuvres completes, Pleiade, Paris, I953) P. 739.
(6) ibid. P.P. 74I - 742
(7) ibid. P. 744
(8) ibid. P.P. 746 - 747
(9) Platon, Le grand Hippias (oeuvres complètes, Pleiade, Paris, I953).
(10) ibid. P.P. 35 - 40
(11) ibid. P.P. 4I - 44
(12) ibid. P. 48
(13) Platon, Phedre, P. 278
(14) Platon, I (oeuvres completes, Pleiade, Paris, I953) P.P. 62 - 64
(15) Platon, Gorgias (oeuvres complètes, Pleiade, Paris, I953) P. 383.
(16) ibid. P. 386.
(17) ibid. P. 396.
(18) ibid. P.P. 396 - 402.
(19) Platon, Phèdre P. 260.
(20) ibid. P.P. 269 - 274.
(21) ibid. P. 288.

(22) أفلاطون ، الجمهورية ، ص 111 - 112 .
(23) المصدر عينه ، ص 122 - 118 .
(24) المصدر عينه ، ص 125 - 127 .
(25) المصدر عينه ، ص 131
(26) المصدر عينه ، ص 134 .
(27) المصدر عينه ، ص 135 - 136 .
(28) المصدر عينه ، ص 141 - 142 .
(29) المصدر عينه ، ص 142 - 144 .

(30) المصدر عينه ، ص 248 - 253 .

(31) Platon, Phédon, P.P. I75 - I76

Platon, La republique (Chambry, Paris, I963) P. 307.

(32) ibid. P. 309

(33) أفلوطين عند العرب ، ص — 56 - 64

الفصل الثاني

أرسطو ونظرية المحاكاة
(384 - 322 ق . م)

1 ـ إذا كان أفلاطون قد المح بازدراء إلى نظرية المحاكاة فإن أرسطو اعتمدها أساساً لفلسفته الفنية .

لقد حدد الفن بانه محاكاة ، وجعل الفنون الجميلة أنواعاً من المحاكاة وطبق هذا المفهوم على الموسيقى والتصوير والرقص والشعر الملحمي والتمثيلي والغنائي .

اما الوسائل التي يستعملها الفنان في صنيعه فهي الوزن واللغة والإيقاع منفردة أو مجتمعة . فالإيقاع والوزن يستعملان في الموسيقى ، والوزن يستعمل في الرقص منفرداً بشكل حركات ، واللغة تستخدم في النثر ، أما الشعر غنائياً كان أو تمثيلياً ، فيستخدم الوزن والإيقاع واللغة متجمعة[1] .

وتختلف الموضوعات التي يحاكيها الفنان ، فموضوع المأساة أناس عظماء ، وموضوع الملهاة أناس أخساء ، وموضوع الملحمة أناس فوق مستوى البشر العاديين[2] .

اما طريقة المحاكاة التي تدعى أسلوباً فعديدة ، منها السرد ، ومنها تقمص الأشخاص الآخرين ، ومنها عرض الأشخاص في حال الفعل[3] .

وهكذا يرى أرسطو ان الفنون الجميلة تفترق على ثلاثة انحاء : باختلاف الوسيلة المستعملة في المحاكاة ، أو باختلاف الموضوع الذي يحاكى ، أو باختلاف طريقة المحاكاة .

ويمضي أرسطو في استنباط قواعد الفن من الآثار الفنية التي أبدعها عباقرة اليونان ويتوقف طويلاً عند فني المسرحية والملحمة في كتابه فن الشعر فيضع أصولهما

التي اعتمدت فيما بعد في الأدب الكلاسيكي .

ويعرف التراجيديا أو المأساة قائلاً : (المأساة هي محاكاة فعل كامل ، له عظم ما بكلام ممتع ، تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه ، محاكاة تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القصص وتتضمن الرحمة والخوف لتحدث تطهيراً لمثل هذه الانفعالات ، وأعني بالكلام الممتع ذلك الكلام لذي يتضمن وزناً ، وإيقاعاً وغناء ، وأعني بقولي تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه ، ان بعض الأجزاء يتم بالعروض وحده على حين ان بعضها الآخر يتم بالغناء)[4] .

في المأساة إذا ستة عناصر هي القصة والأخلاق والعبارة والفكرة والمنظر والغناء[5] أهمها عنصر القصة أو العمل لأن المأساة محاكاة لأعمال الأشخاص أكثر منها محاكاة لأخلاقهم .

ويأتي في الأهمية بعد العمل عنصر الأخلاق وهو يشبه الاصباغ في فن التصوير ، اما عنصر الفكرة فيرجع إلى الآراء التي ترد في المأساة حول السياسة والاجتماع وغير ذلك .

وقوام عنصر العبارة البيان بواسطة الكلام . وأقل العناصر شأناً الغناء والمنظر .

يشترط في العمل أن يكون تاماً . والعمل التام هو ما له بداية ووسط ونهاية . والبداية تعني ان العمل لم يسبقه شيء آخر . والوسط هو ما يتبع شيئاً آخر ويسبقه شيء آخر. اما النهاية فهي ما يسبقه شيء ولا يعقبه شيء آخر . اذن ينبغي في العمل المسرحي الا يبدأ من أي موضوع اتفق ولا ينتهي إلى أي موضوع اتفق[6] .

ويشترط في العمل أيضاً أن يكون واحداً ، ووحدة العمل تقوم بالفعل الواحد لا بالشخص الواحد[7] .

أما طول العمل المسرحي أو عظمه فهو المقدار الضروري الذي يتم فيه التحول من الشقاء إلى السعادة أو من السعادة إلى الشقاء في حوادث متسلسلة على مقتضى الامكان أو الضرورة . ذلك ان الشيء الجميل لا يكون مترتب الأجزاء فحسب بل يكون له عظام معين ، ومن هنا لا يرى الحيوان الشديد الصغر مثلاً وكذلك الحيوان الشديد العظم جميلاً[8] .

ويتطور العمل من مقدمة إلى عقدة فحل . وتمتد العقدة من البدء إلى الجزء الذي يقع فيه التحول إلى سعادة أو شقاء . ويكون الحل من التحول إلى النهاية . ويتكلم أرسطو عن حقيقة العمل المسرحي فيرى ان مهمة الشاعر ليست رواية ما وقع

فعلاً بل رواية ما يجوز وقوعه وما هو ممكن الوقوع، ومن هنا كان الشعر أقرب إلى الفلسفة من التاريخ . ولكن الحوادث إذا وقعت طبيعية أو بمحض الاتفاق تأتي أشد روعة إذا وقعت عن قصد[9] .

وفيما يتعلق بعنصر العاطفة أو الأخلاق في التراحيديا يرى أرسطو أن الخاصة المميزة في المأساة هي ان تحدث في النفس الخوف والشفقة . ولكي تتمكن من ذلك يجب ان تراعى أمور أهمها انه لا ينبغي اظهار أناس طيبين تتغير حالهم من السعادة إلى شقاء لأن هذا لا يثير الخوف أو الشفقة بل يثير الغيظ والحزن . وإنه لا ينبغي اظهار أشخاص خبثاء يستبدلون من بؤس إلى نعيم فهذا لا ينطوي على خوف أو شفقة. ان الشفقة تنصرف إلى من لا يستحق الشقاء عندما يشقى، والخوف ينصرف إلى من يشبهنا . وهذا ينطبق على الأشخاص الذين يعيشون في عزة ونعمى وينتقلون بعدئذ من سعادة إلى شقاء لا بسبب الهبث والشر ولكن لسبب زلة عظيمة ارتكبوها . والأفعال الرهيبة الباعثة على الشفقة والخوف تقع بين الأحباب . وبشكل اجمالي يراعي في الأخلاق أمور أربعة أولها أن تكون حسنة والثاني أن تكون مناسبة للأشخاص ، والثالث أن تكون واقعية ، والرابع أن تكون سوية[10] .

فإذا انتهى أرسطو إلى عنصر اللغة راح يحلل كعادته العبارة الأدبية تحليلاً دقيقاً ، انها تتألف من أجزاء هي الحرف والمقطع والرباط والاسم والفعل والكلام المركب. والحرف صوت لا ينقسم قابل للدخول في مركب ، بعضه صائت وبعضه صامت. والمقطع صوت غير دال مركب من حرفين صامت وصائت . والرباط صوت مركب أو غير مركب غير دال يوضع بين الكلمات . والاسم صوت مركب دال لا يتضمن الزمان ، والفعل صوت مركب دال يتضمن الزمان . والكلام أصوات مركبة دالة[11] .

والاسم والفعل يستعملان لما وضعا له أصلاً ، وإذا استعملا في غير موضعهما الأصلي سمى الكلام استعارة . فالإستعارة هي نقل اسم شيء إلى شيء آخر مثل هذه سفيني قد وقفت[12] .

وأجمل العبارات هي العبارة الواضحة غير المبتذلة . اما العبارة الرفيعة فهي التي تتضمن ألفاظاً غير مألوفة أي ألفاظاً غريبة أو مستعارة أو بعيدة عن الاستعمال . والعبارة التي تكون جميع ألفاظها غير مألوفة تصبح لغزاً[13] .

ولهذا السبب ينبغي الاعتدال في اختيار الألفاظ بحيث لا تكون مبتذلة سوقية ولا غريبة عسيرة الفهم . وذلك يتأتى من الجمع بين الأنواع المذكورة . ان الأسلوب

الذي يحسن استعمال الإستعارة هو أعظم الأساليب يدل على الموهبة والبصر بوجوه التشابيه .

ويعرف أرسطو الملحمة بانها قصة تقوم على السرد الروائي وتصاغ بكلام منظوم وتدور حول فعل واحد تام له أول ووسط ونهاية .

ويقابل بين الملحمة والتراجيديا فيرى ان الملحمة تتفق مع التراجيديا في كونها محاكاة للأخيار بكلام موزون ، وتختلف عنها في أن الملحمة ذات عروض واحد وانها تجرى على طريقة القصص . وهي مخالفة لها في الطول ، اذ ان التراجيديا تحاول جاهدة ان تقع خلال دورة الشمس أو أكثر بقليل ، اما الملحمة فغير محدودة في الزمان[14] .

والملحمة أحفل بالخوارق أو غير المعقول لأن الأبطال فيها لا يرون وهم يعملون . وان مخالفة المعقول في الملحمة أشد العناصر إثارة للروعة ومن هنا أمكن القول ان هوميروس علم الشعراء اتقان الكذب[15] .

ولعل هذا الرأي يلقي ضوءاً على مفهوم أرسطو للمحاكاة ، فالمحاكاة ليست بالضرورة تقليداً أعمى للأشخاص ولا نقلاً أميناً للواقع وإنما عمل الشاعر كعمل الرسام يقوم على تصوير الأشياء ويجب أن يسلك أحد الطرق الثلاث في المحاكاة : إما أن يحاكيها كما هي في الواقع وإما ان يحاكيها كما يقال عنها أو تظن ، واما ان يحاكيها كما ينبغي أن تكون . وإذا اعترض على الشاعر بان التصوير غير مطابق للحقيقة يجاب بان الشاعر مثل الأشياء كما ينبغي أن تكون أو كما يظنها الناس . ولكن ليس معنى ذلك انه يجوز للشاعر أن يصور المستحيل وينافي العقل ذلك لأن الأمور غير المعقولة معيبة إذا لم تكن ثمة ضرورة لمخالفة العقل[16] .

ويشير أرسطو في سياق كلامه على الشعر إلى السر الكامن وراء الخلق الفني لدى الإنسان ويرجعه إلى سببين يتعلقان بالطبيعة البشرية : الأول هو الرغبة في التقليد التي فطر عليها المرء ، ويعتبر الإنسان أقدر المخلوقات على المحاكاة وبسببها يتعلم ويكسب المهارات والعادات المختلفة. والثاني هو اللذة التي يشعر بها الإنسان من النظر إلى الأشياء المحكية[17] .

وهذا يعني أن الفنان إنما يختلف عن عامة الناس بمقدرة فائقة على التقليد وشعور قوى باللذة .

2 ـ وبصدد الجمال كان أرسطو أكثر وضوحاً من أستاذه أفلاطون وحد سياته فقد أعطانا تحديداً واضحاً للجمال بينما رفض أفلاطون اعطاء تحديد له . ان الجمال

بنظره هو الوحدة مع التناسق (ولا يمكن لكائن أو شيء مؤلف من أجزاء عدة أن يكون جميلاً إلا بقدر ما تكون أجزاؤه منسقة وفقاً لنظام ما ومتمتعة بحجم غير اعتباطي . فالجمال لا يستقيم إلا بالنسق والمقدار) . وقد رأينا كيف طبق مفهومه هذا للجمال على المأساة والملحمة . فقد اشترط فيهما أن تكونا مؤلفتين من فعل واحد تام ذي نسق وذي عظم محدد . وقال في معرض حديثه عن طول العمل المسرحي معرفاً بصراحة معنى الجمال ان الشيء الجميل لا يكون مرتب الأجزاء فحسب بل يكون له عظم معين[18] .

لقد انطلق أرسطو من هنا، من الآثار الفنية التي أبدعها الشعراء والنحاتون ، والموسيقيون والمصورون ، ومن الكائنات الطبيعية ليستخرج منها مفهوم الجمال والفن . اما أفلاطون فقد انطلق على العكس من فوق من عالم السماء والمثل ليستنتج منه آراءه حول الجمال .

3 ـ ثمة فن آخر تحدث عليه أرسطو ـ عدا الشعر هو الخطابة ، وقد حدها بقوله انها الكشف عن الطرق الممكنة للإقناع في أي موضوع كان . فالخطابة بنظر أرسطو لا تتناول موضوعاً خاصاً وإنما تتناول أموراً تدخل هي نطاق معرفة الناس جميعاً. وبما انها تكشف عن الطرق للاقناع فهي تعتبر فرعاً من الجدل. وبما إنها قادرة على الكشف عن سبل الاقناع في أي موضوع كانت فناً[19] .

ان الاقناع يقوم بالتصديقات أو الحجج التي يمكن ارجاعها إلى ثلاثة أنواع الأول يتوقف على الخطيب ، والثاني على المستمعين، والثالث على الخطبة ذاتها .

اما الخطيب فيقنع بالمزايا الخلقية التي يتمتع بها . ويرفض أرسطو الزعم القائل أن شخصية الخطيب لا دخل لها في الاقناع ويقول انه ينبغي أن يعد خلقه أقوى عناصر الاقناع لديه . فنحن نميل إلى الثقة بالأشخاص الخلوقين ونشك في أقوال الأشخاص المنحطين خلقياً .

ولا بد للخطيب من أن يتحلى بصفتين آخريين عدا الفضائل الخلقية لكي يقنع ، هما الذكاء والبر . فإذا فقد الخطيب الذكاء وجاءت آراؤه خاطئة وإذ خلا من نزعة إلى عمل الخير أحجم عن أسداء النصائح الخيرة رغم معرفته بها[20] .

اما المستمعون فيساهمون في الاقناع إذا كانوا في حالة نفسية مساعدة وإذا أثارت الخطبة انفعالاتهم . ان أحكام هؤلاء على الخطيب في حالة سرورهم ومحبتهم تختلف عنها في حالة غمهم وكرههم .

ويقصد أرسطو بالانفعالات التغيرات التي تجعل الناس يغيرون رأيهم فيما يتعلق

بـأحكامهم وتكـون مصحوبـة باللذة أو الألم مثـل الغضب والرحمـة والخوف وكـل الانفعالات المشابهة وأضدادها[21] .

ويسهب أرسطو في الكلام على هـذه الانفعـالات فيعـرفهـا ويبين أسبـابهـا والأشخاص الذين يكونون هدفاً لها . فهو يعرف الغضب مثلاً بأنه شهوة مصحوبـة بالالم للانتقام الحقيقي أو الظاهري بسبب إهانة حقيقية أو ظاهرية تنال الشخص ذاته أو أحد أصدقائه إذا كانت هذه الإهانة بغير حق[22] . وأسباب الغضب هي الألم بسبب الحرمان من شيء ، وعدم مطابقة الواقع لما نتوقع . إما الأشخاص الذين نغضب منهم فهم الذين يستهزئون بنا أو يؤذوننا أو يعارضوننا .

ويعرف أرسطو الخـوف بانـه حزن أو اضـطراب ناشيء عن تخيـل شر داهم سيسبب تدميراً أو أذى . وأسباب الخوف عديدة أهمها الخطر المحدق والعداوة والغضب عن قادر والظلم المزود بالقوة ، والوقوع تحت رحمة الغير .

ويعرف الشفقة بانها نوع من الالم الذي يثيره منظر الشر القائم أو الالم الذي يصيب من يستحقه ، الشر الذي يتوقع المرء وقوعه له أو لواحد من أصدقائه وحين يبدو وشيكاً[23] . واما أسباب الشفقة فهي الشرور والأمور المدمرة والمـوت وسوء المعـاملة والمرض والجوع والعذاب والعاهات .

ونحن نشفق على الذين لنا صلة بهم ، وعلى الذين يشبهوننا في العمر والخلق والعادات والوضع الاجتماعي .

وعلى هذا النمط يبحث أرسطو في سائر الانفعالات ومضاداتها كالنقمة والحسد والغبطة والخزي والحب والصداقة . كما يتكلم على أخلاق السامعين عامة من شباب أو شيوخ وكهول وأغنياء ، وفقراء وأقوياء وضعفاء .

امـا الخطبـة فهي عمدة التصديق وقد بحث أرسـطو في أنـواعهـا وأقسـامهـا وأسلوبها .

وهو يرى ان ثمة ثلاثة أنواع للخطبة هي : الخطبة المشورية والخطبة المشاجرية والخطبة البرهانية . وهو يعني بالنوع الأول الخطابة السياسية ، وتكون عبارة عن حض ونهي ، حض على الخير والنافع ونهي عن الضار، وتدور حول مواضيع خمسـة هي الطرق والوسائل الاقتصادية والحرب والسلام ، والدفاع عن الوطن ، والوارد والصادر والتشريع . ويشدد أرسطو على أهمية معرفة الخطيب بهذه المسائل وبأشكال الحكومات الأربعة والدساتير . مصادر الحجج ترجع إلى مفهوم الخير والضار . ان غاية الناس في هذه الحياة هي الخير الأسمى . والخير هو ما يختار لنفسه أو هو ما من أجله نختار شيئاً

آخر ، أو هو ما يتشوق إليه ذو العقل[24] . والأمور الخيرة هي السعادة والعدل والشجاعة والعفة والطموح والجود والصحة والجمال والثراء والأصدقاء والشرف وحسن السمعة .

ويعني أرسطو بالنوع الثاني الخطابة القضائية وتكون عبارة عن اتهام أو دفاع لأن الذين يتشاجرون أو يختصمون يكونون متهمين ومدافعين وغايتها احفاق الحق ورفع الظلم والجور . والظلم هو إرادة الضرر على خلاف القانون. والقانون خاص وعام . ويعتبر القانون مع الشهود والعقود والإيمان مصدر الحجج المستقلة عن الصناعة[25] .

ويبحث أرسطو في أسباب أفعال البشر ويرجعها إلى سبعة هي الصدفة والطبيعة والقهر والعادة والعقل والغضب والشهوة .

والناس الذين يجورون يظنون ان فعلهم لن يكشف ، وإذا اكتشف فلن يعاقبوا وإذا عوقبوا فإن العقاب سيكون أقل من المكاسب التي حصلوا عليها . اما الذين يقع عليهم الجور فهم عادة الذين لا يحترمون ويشقون فيسهل خدعهم ، وكذلك الكسالى والحييو الطبع والمهملون الذين لا يتحركون للرد والدفاع والضعفاء .

اما النوع الثالث من الخطابة فهو الخطابة الاجتماعية والخلقية ويقوم على المدح والذم : مدح ما هو شريف وذم ما هو خسيس . ويدور حول الفضيلة والرذيلة أو الحسن أو القبيح .

ان الحسن هو ما يرغب في ذاته أو ما هو لذيذ لانه خير والفضيلة حسنة لا لأنها خيرة وتستحق المدح ، وهي ملكة لتحصيل الخيرات. وأجزاء الفضيلة هي : العدل والشجاعة وضبط النفس والمروءة،وكبر الهمة والسخاء والحلم واللب والحكمة [26].

ويرى أرسطو ان الخطبة تتضمن جزئين أساسيين هما العرض والدليل يضاف إليهما الاستهلال والخاتمة . الاستهلال هو بدء الكلام كالمطلع في الشعر والافتتاحية في العزف وهو بمثابة باب نلج منه إلى الموضوع ، ويؤخذ من المدح والذم والحث والنهي والإهابة مثل هذا رجل يستحق الاعجاب أو لا بد من تكريم أهل الخير الخ [27] .

بعد الاستهلال يأتي العرض وهو ذكر موضوع الخطبة .

اما الدليل فهو أهم أقسام الخطبة ويشكل وسيلة الإقناع الأساسية ويكون على نوعين هما المثل والضمير .

والمثل نوعان : تاريخي ومخترع . والتاريخي يستمد من حوادث التاريخ السالفة اما المخترع فيتفرع إلى المثل السائر والحكمة والمثل الخرافي . والمثل في

الخطابة يقابل الاستقراء في الجدل لانه ينطلق من الجزئيات إلى العموميات .

والضمير نوع من القياس الجدلي ينـطلق مثل القيـاس الجدلي من مقـدمات احتمالية ولكنه يختلف عنه في ان النتيجة لا تستخلص من مقدمات بعيدة جداً ولا تتضمن كل خطوات الاستدلال لان طولها يؤدي إلى الغموض[28] .

والضمائر نوعان : برهاني وتفنيدي ويميز أرسطو بينهما قائلاً : هناك نوعان من الضمائر : الواحد برهاني وهو الذي يثبت أن شيئاً يكون أو لا يكون ، والآخر تفنيدي . ويختلف الواحد عن الآخر اختلاف التفنيد عن القياس في الـديالكتيـك (الجدل) . والضمائر البـرهانيـة تستخلص النتائـج من مقدمـات مقربهـا . والضمائـر التفنيديـة تستخلص النتائج من مقدمات ينكرها الخصم[29] .

ان مصـادر الضمائـر أربعة هي الاحتمـالات والأمثلة والعلامـات الضـروريـة والعلامات العادية . ويحددها أرسطو على الشكل التـالي : الضمائـر المستمدة من الاحتمالات هي التي تبرهن استناداً إلى ما هو ، أو ما يفتـرض انه صـادق دائماً . والضمائر المستمدة من الأمثلة هي التي تتخذ سبيل الاستقراء من حالة أو حـالات مشابهة وتؤدي إلى قضية عامـة ثم تبرهن بعـد ذلك بـواسطة الاستنبـاط على نتيجة جزئية . والضمائر المستمدة من العلامات الضرورية هي التي تبرهن استناداً إلى ما هو ضروري وثابت .

والجزء الأخير من الخطبة هو الخاتمة وينبغي ان تتضمن النتيجة التي قصد إليها من الخطبة وهي أمور (أ) ان تجعل السامعين مائلين إليك ، لانك على حق وصدق ومستائين من خصمك لانه على بطل . (ب) أن تكبر أو تصغر الوقائع الأساسية . (ج) . . . ان تثير الانفعال المطلوب من نفوس سامعيك من غضب أو شفقة الخ . (د) أن تنعش ذاكرتهم . عليك إذن في الخاتمة أن تلقي نظرة على ما قلته وتستطيع أن تكرر النقاط التي وردت في صلب الخطبة لتجعلها مفهومة . كما عليك أن تقرر ما قلت ولماذا قلت . ويمكن أن تقارن بين ما قلت وما قال خصمك[30] .

ينبغي على الخطيب أن يهتم إلى جانب مصادر الأدلة وترتيب أقسام الخطبة بأمر ثالث هو الأسلوب ، إذ لا يكفي بنظر أرسطو أن يعرف الإنسان ما يقول بل عليه أن يعرف كيف يقول وهذا ما يجعل لكلامه طابعاً معيناً .

ويجعل أرسطو الأسلوب في مرتبة أدنى من الأدلة ويقول أن العناية به سببها فساد السامع وجذب الانتباه . أما الصواب فهو عدم إثارة السامع بل معالجة القضايا بالوقائع وحدها . أن أي شيء آخر إلى جانب البرهان يعد فضولاً أو نافلـة[31] .

ويشير أرسطو إلى أهمية الالقاء ، وهو يتعلق بالصوت وتكييفه حسب كل نوع من الانفعال والمواضيع التي يكون فيها مرتفعاً أو منخفضاً أو متوسطاً ، حاداً أو ثقيلاً حسب المواضيع. وبصورة عامة ينبغي النظر في ثلاث صفات : النظم والانسجام والإيقاع .

وجمال الأسلوب الخطابي يرجع في رأي أرسطو إلى الموضوع . ذلك لأن الكلام إذا عجز عن إيضاح المعنى لم يؤد وظيفته الخاصة . والكلام الواضح هو الذي يناسب المعنى فلا يكون وضيعاً ولا غريباً . وكذلك ينبغي أن يكون الكلام طبيعياً غير متكلف لأن الطبيعي هو المقنع وإذا شئنا توشية أسلوبنا بالمجاز فيجب أن تكون المجالات واضحة ملائمة للموضوع والمعنى قليلة أو مقتصداً فيها .

وينبغي أن يكون الكلام موافقاً لمقتضى الحال أي مناسباً للانفعال والموضوع فلا يعالج الموضوعات العادية بجلال ولا تعالج الموضوعات الجليلة بخفة .

وهناك فوارق بين أسلوب الخطابة القضائية وأسلوب الخطابة البرهانية . ففي الأولى يجب الابتعاد عن التفاصيل بينما ينبغي في الثانية زيادة التدقيق .

والأسلوب الخطابي ينبغي أن يتجنب الأطناب والإيجاز ويحقق المساواة لانه إذا كان مسهباً يؤدي إلى الملل وإذا كان موجزاً يؤدي إلى الغموض[32] .

هامش الفصل الثاني

(1) أرسطو ، الشعر ص 28 .
(2) المصدر عينه ، ص 32 .
(3) المصدر عينه ، ص 34 .
(4) المصدر عينه ، ص 48 .
(5) المصدر عينه ، ص 50 - 56 .
(6) المصدر عينه ، ص 58 .
(7) المصدر عينه ، ص 62 .
(8) المصدر عينه ، ص 60 .
(9) المصدر عينه ، ص 64, 102 - 104 .
(10) المصدر عينه ، ص 76 - 78 .
(11) المصدر عينه ، ص 108 - 112 .
(12) المصدر عينه ، ص 116 .
(13) المصدر عينه ، ص 122 .
(14) المصدر عينه ، ص 46 .
(15) المصدر عينه ، ص 138 .
(16) المصدر عينه ، ص 144 .
(17) المصدر عينه ، ص 36 .
(18) المصدر عينه ، ص 60 .
(19) ارسطو ، الخطابة ، ص 29 .
(20) المصدر عينه ، ص 103 .
(21) المصدر عينه ، ص 104 .
(22) المصدر عينه ، ص 104 .
(23) المصدر عينه ، ص 129 .
(24) المصدر عينه ، ص 49 .
(25) المصدرعينه ، ص 93 .
(26) المصدرعينه ، ص 64 .
(27) المصدرعينه ، ص 236 - 237 .
(28) المصدرعينه ، ص 163 .
(29) المصدرعينه ، ص 165 - 166
(30) المصدرعينه ، ص 256 .
(31) المصدرعينه ، ص 194 .
(32) المصدرعينه ، ص 233 .

الفصل الثالث

الجاحظ والجمالية العربية[1]

(869 - 775)

1 ـ الجمال :

لم يعر الفلاسفة العرب الجمال العناية الكافية ، ولا نجد نظرية جمالية أصيلة الا عند الجاحظ ، وربما ساعده على ذلك موهبته الأدبية وقد جمع الفلسفة والفن في نتاجه، وطبق أصول نظريته في آثاره على نحو ممتاز يسترعي الانتباه، ويدفعنا إلى التساؤل عما إذا كان الجاحظ استنبط أصوله الفنية من نتاجه او صاغ نتاجه بعد وضع أصوله الفنية . وإذا نظرنا إلى الكتب التي شرح فيها نظريته الجمالية مثل الحيوان والبيان والتبيين نجدها قد وضعت في أواخر حياته مما يحدونا على القول انه استخرج أصوله الفنية من نتاجه .

وعندما حاول الجاحظ تحديد الجمال وجد صعوبة دفعته إلى القول ، « ان أمر الحسن أدق وأرق من أن يدركه كل من أبصره»[2] . وهذا يعني ان ادراك الجمال لا يتم بواسطة البصر فقط وإنما يحتاج إلى أعمال العقل والثقافة والرياضة والخبرة .

الجمال بنظر الجاحظ هو التمام والاعتدال أو هو صفة الجسم التام الأجزاء المعتدل التكوين : أن الأجزاء التي تدخل في تكوين الجسم ينبغي أن لا تتجاوز المقدار من حيث الحجم فلا تكون مفرطة الكبر أو الصغر . وبالنسبة للجسم البشري تكون الزيادة في طول القامة أو سعة العين أو الفم نقصاً في الجمال وإن اعتبرت زيادة في الجسم .

والاعتدال يعني التوازن والتناسب بين أعضاء الجسم . وبالنسبة للجسم البشري ينبغي أن يكون ثمة تناسب بين الرأس والجذع والأطراف ، وبين العينين والأذنين والأنف والفم والذقن والجبين . فالظهر الطويل لا يتناسب مثلاً مع الفخذين القصيرين

وكذلك لا يتلاءم الظهر القصير مع الفخذين الطويلين . وقل الشيء نفسه بالنسبة لسعة الفم والعينين بالقياس مع سعة الوجه وحجم الرأس الخ . . .

ما هو المقياس الذي نقيس به عظم أعضاء الجسم ونحكم عليها بانها تامة معتدلة وبالتالي جميلة ؟ يجيب الجاحظ ان ذلك المقياس هو الجسم المتوسط المعتدل التكوين فما اقترب منه عد جميلاً واما ما ابتعد عنه عد قبيحاً .

ويطبق الجاحظ أصول الجمال هذه على المرأة فيقول أن المرأة الجميلة هي المرأة المجدولة . والمجدولة هي التي تتوسط بين السمينة والممشوقة ولا بد فيها من جودة القد وحسن الخرط واعتدال المنكبين واستواء الظهر ولا بد من أن تكون كاسية العظام بين الممتلئة والقضيفة[3] .

ان المرأة الجميلة هي التي تكون معتدلة الأعضاء لا تزيد أعضاؤها عن الحد في الضخامة ، وتتناسب فيما بينها فيخلو جسمها من الفضول ، وتكون بين الجسيمة والممشوقة ويعتدل منكباها ويستوى ظهرها ويحسن قدها . وهذا التركيب يجعلها تتثنى في مشيتها فتستهوي القلوب وتخلب الأبصار .

ونستطيع أن نوجز الأصول التي بنى عليها الجاحظ نظرته إلى الجمال بما يلي :

1 ـ الجمال موضوعي أي قائم في الأشياء ، وليس أمراً ذاتياً نضفيه عليها من عندنا .

2 ـ يدخل في تقويم الأشياء ، من الناحية الجمالية ، الحس والعقل معاً .

3 ـ للجمال مقاييس محددة يمكن استخراجها من الأشياء ومن ثم تطبق على الموضوعات التي نريد الحكم عليها .

4 ـ لم يهتم الجاحظ بالناحية الروحية في الجمال واقتصر على الناحية المادية الجسمية . فهو مثلاً لم يلتفت في كلامه على جمال المرأة إلى نفسيتها وأخلاقها وأنصب اهتمامه على صفاتها الجسمية .

5 ـ أن مفهوم الجاحظ للجمال يشبه مفهوم أرسطو فهو يقوم على فكرة الاعتدال أو التوسط والتناسب .

إلى جانب هذا الجمال الطبيعي الذي أبدعه الله يوجد الجمال الفني الذي أبدعه الإنسان والذي يتمثل في الفنون الجميلة من نحت وتصوير وموسيقى وأدب وغيرها . ولم يهتم الجاحظ من هذه الفنون إلا بفن الأدب فتكلم على البلاغة والخطابة والشعر وطبق إلى حد بعيد الأصول التي مر ذكرها للجمال .

2 ـ البلاغة

والبلاغة هي إبلاغ المعنى إلى السامع بواسطة الكلام . هذا الكلام ينبغي أن يكون فصيحاً أي واضحاً حسناً . واللفظ الفصيح هو الذي يقع وسطاً بين السوقي والغريب، «فالقصد من ذلك ان تتجنب السوقي والوحشي ولا تجعل همك تهذيب الألفاظ ، وشغلك في التخلص إلى غرائب المعاني . وفي الاقتصاد بلاغ وفي التوسط مجانية للوعورة وخروج عن سبيل من لا يحاسب نفسه[4] .

ان المقايس الذي ينبغي اللجوء إليه لمعرفة توافر الفصاحة في الكلام هو القرآن ولغة الإعراب وإما كلام العامة وأهل الأمصار فليس حجة في الفصاحة .

والجدير بالذكر هو أن الجاحظ لم يصل إلى تعريف للبلاغة إلا بعد استعراض المفاهيم المختلفة لها التي وجدها عند الفرس واليونان والهنود والعرب .

فالفرس يعتبرون البلاغة معرفة الفصل من الوصل . ومراعاة الفنون الأدبية المختلفة والوضوح والتقيد بالموضوع .

والهنود يفهمون البلاغة بأنها وضوح الدلالة وانتهاز الفرصة وحسن الإشارة ومراعاة أحوال الناس الذين يوجه إليهم الكلام .

أما العرب فقد أقاموا البلاغة على أصلين هما الإيجاز والطبع ، الإيجاز هو حذف ما فضل في الكلام . والطبع هو مجانية التكلف والصنعة .

لم يتبن الجاحظ الأصل الأول للبلاغة أي الإيجاز وإنما آثر عليه المساواة أو تفصيل الألفاظ على أقدار المعاني . وذلك انسجاماً مع الفلسفة الوسطية التي نادى بها . وقد شرح مبدأه هذا قائلاً :

«وإنما وقع الهذى على كل شيء جاوز المقدار، ووقع اسم العي على كل شيء قصر عن المقدار ، فالعي مذموم والخطل مذموم . ودين الله تبارك وتعالى بين المقصر والغالي »[5] .

وإذا أريد في الإيجاز أن يعتمد شرطاً من شروط البلاغة وجب ألا يكون مرادفاً للإختصار ـ كما كان يفهم في عصره ـ بل يجب أن يعني حذف ما فضل عن المقدار . والمقدار هو كمية اللفظ اللازمة للتعبير عن المعاني بوضوح . ينبغي إذن أن يحذف من الكلام بدر ما لا يكون سبباً لاغلاقه ولا يردد وهو يكتفي في الافهام شطره فما فضل عن المقدار فهو الخطل ، وبناء على هذا لا تعد الإطالة خطلا إذا جاءت في موضعها أي إذا كانت ضرورية لإيضاح المعنى . وكذلك لا يعد الإيجاز عجزاً إذا كان في

موضعه ، أي إذا كان كافياً لإيضاح المعني[6] .

وإذا كان الجاحظ يرفض الأصل الأول للبلاغة العربية أي الإيجاز ، فأنه يتبنى الأصلى الثاني أي الطبع ويؤيده بقوة لانه يتفق مع فلسفته الطبيعية. فهو يعتبر الأدب وليد الطبع وليس صناعة متكلفة ويقول ان النثر أو الشعر الذي تحود به الطبيعة وتعطيه النفس سهواً رهواً مع قلة لفظه وعدد هجائه أحمد مراما وأحسن موقعاً في القلوب وأنفع للمستمعين من كثير خرج بالكد والعلاج ولأن التقدم فيه وجمع النفس له وحصر الفكر عليه لا يكون إلا ممن يحب السمعة ويهوى النفج والإستطالة[7] .

والطبيعية تقتضي الواقعية أو محاكاة الواقع بصدق دون تحوير أو تزوير حتى نرى الجاحظ يذهب في ذلك أبعد مدى فيزعم أن الواقعية تقتضي إيراد الألفاظ كما وردت على السنة أصحابها دون لحن فيها إذا كانوا من الفصحاء ، ودون فصاحة إذا كانوا من عامة البلديين .

كما أن الطبيعة تقتضي عدم الإسراف في التنقيح والتصفية لأن ذلك يؤدي إلى التكلف وعسر الفهم . ويقول في ذلك : (وليس له أن يهذبه جداً وينقحه ويصفيه ويروقه حتى لا ينطلق إلا باللب ، وباللفظ الذي قد حذف فضولة ، وأسقط زوائده ، حتى عاد خالصاً لا شوب فيه ، فإنه ان فعل ذلك لم يفهم عنه إلا بان يجدد لهم افهاماً مراراً وتكراراً ، لأن الناس كلهم قد تعودوا المبسوط من الكلام وصارت أفهامهم لا تزيد على عاداتهم إلا بان تعكس ويؤخذ منها . . .)[8] .

3 ـ الخطابة

الخطابة طبع يولد مع بعض الناس ولا يكتسب اكتساباً ، وفي هذا لا يخرج الجاحظ عن عمود فلسفته الطبيعية ، وهو يؤكد لنا مذهبه الفلسفي قائلاً : (وقد يكون الرجل له طبيعة في الحساب وليس له طبيعة في الكلام ، وتكون له طبيعة في التجارة وليس له طبيعة في الفلاحة وتكون له طبيعة في الحداء أو في التعبير أو في القراءة بالألحان وليس له طبيعة في الغناء وان كانت هذه الأنواع كلها ترجع إلى تأليف اللحون . . . ويكون له طبع في صناعة اللحون ولا يكون له طبع في غيرها، ويكون له طبع في تأليف الرسائل والخطب والأسجاع ولا يكون له طبع في قرض بيت شعر ومثل هذا كثير جداً[9] .

ويتحدث الجاحظ مطولاً عن سنن الخطابة فيرى في التمكن من اللغة أهم شرط في الخطيب الناجح ، وهو يقول أن اللحن في الخطيب عيب لا يغطى وذنب لا يغتفر .

ومن آلة الخطابة في نظره جهارة الصوت وحدة النبرات ليتمكن الخطيب من إيصال كلامه إلى مسامع الجمهور الغفير . وإذا كان صوته خافتاً ونبراته ضعيفة لم يستطع التأثير في مستمعيه .

ولا تعني جهارة الصوت التشديق ، فالتشديق أمر مكروه يمجه الذوق ويشمئز منه الناس .

ومن سنن الخطابة أيضاً قلة الاشارات والحركات عند الإلقاء لأن كثرة الحركات دليل على العجز يلجأ إليها الخطيب عندما يعوزه البيان وزرابة اللسان .

أضف إلى ذلك جمال هيئة الخطيب، وسمو أخلاقه، فإنهما شديدا التأثير في المستمعين ، وشتان بين خطيب ذميم المنظر منحط القيم المعنوية ، وبين آخر بهي الهيئة مرتفع المعنويات .

أما أصول الخطبة ذاتها كصنيع فني فقد طبق فيها الجاحظ مبادئه الفنية والجمالية . والأصل الأول الذي ينبغي مراعاته دائماً هو ملاءمة الكلام لمقتضى الحال ، أي حال المستعمين ومستواهم الثقافي والإجتماعي وظروفهم النفسية والمعيشية .

والأصل الثاني هو التقيد بالموضوع وعدم الخروج عنه لأن من شأن الخروج عن الموضوع تشويش أفكار المستمعين .

ومن أصول الخطابة الابتعاد عن الألفاظ الغريبة لأن الاكثار منها يجعل المعاني عسيرة الفهم ويحول دون تحقيق الخطبة الغاية التي ألقيت من أجلها وهي الإقناع والتأثير.أن الألفاظ الخطبة ينبغي أن تتصف بالفصاحة والجزالة والجمال لتسترق الأسماع وتهفو لها النفوس .

ومن سنن العرب بدء خطبهم بالبسملة والحمدلة والتصلية والخطبة التي تخرج عن هذه السنة تدعى بتراء .

ومن سننهم أيضاً توشيح الخطب بآي من القرآن الكريم والخطبة التي تخلو من القرآن تدعى الشوهاء .

وكذلك من عاداتهم إيراد شواهد حكمية وشعرية في خطبهم تأييداً للأفكار التي يريدون ابلاغها إلى المستمعين واقناعهم بها .

ولم يتوقف الجاحظ طويلاً أمام مسألة تصنيف الخطب كأرسطو وإنما أشار

إشارات عابرة إلى أنواعها فقال أن من الخطب ما تكون قصيرة وما تكون طويلة ومن أنواع الخطب خطبة النكاح وخطبة العيد وخطبة اصلاح ذات البين وخطبة التواهب .

ويبدو إنه لم يكن مطلعاً على كتاب الخطابة لأرسطو ، لذا لم يذكره ، ولا شيء يدل على تأثره به . ومع ذلك نراه يقارن بين الموهبة الخطابية عند الأمم كالهنود واليونان والفرس والعرب فيجد العرب أخطب الأمم دون منازع لأنهم أصحاب طبع قوى لم يكتسب بالتعلم والرياضة . ولا يحتاج العربي إلا إلى توجيه وهمه إلى الموضوع الذي يريد الكلام فيه حتى تتدفق عليه المعاني وتنشال عليه الألفاظ .

4 ـ الشعر

حدد بعضهم الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى ، بيد أن الجاحظ لا يقبل هذا التحديد ويقول لا نستطيع ان نطلق اسم الشعر على كلام موزون حسب البحور العربية التي استنبطها الخليل بن أحمد الفراهيدي. ولكي يصبح الكلام شعراً ينبغي أن تقصد إليه قصداً ويبلغ مقداراً معيناً .

والتحديد الذي يعتمده الجاحظ للشعر هو التالي : (الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير[10]. وهو لا يعني بالصناعة العمل الإرادي الذي يتم بمشيئة المرء بحيث يستطيع ان ينظم الشعر متى شاء ، فالجاحظ يؤكد على أن الشعر طبع أو موهبة حباها الله قلة من الناس ، ولا يقوى على فرض الشعر من حرم هذا الطبع مهما بذل من جهد أو تلقى من علم . إنه يعني بالصناعة الصياغة أو فن تركيب الكلام وسكبه ومن هنا جاء تشبيهه للشعر بالنسيج ، فكما أن الثوب يتألف من خيوط تصف طولاً وعرضاً لتشكل لحمته وسداه ، هكذا القصيدة هي مجموعة أبيات مؤلفة من وصف، ألفاظ تشكل الصنيع الفني الرائع .

والشعر ضرب من التصوير ، وفي هذا إشارة إلى أهمية عنصر الخيال في الشعر. فالخيال يركب الصور ويخترعها اختراعاً . ولم يعط الجاحظ عنصر الفكر ما يستحقه من أهمية لأنه يعتبر المعاني مطروحة في الطريق يعرفها جميع الناس وكذلك أهمل عنصر العاطفة ، وجعل الأهمية للوزن وسبك الألفاظ وصحة الطبع .

وعلى أساس الطبع يصنف الجاحظ الشعراء ، فمنهم الشعراء المطبوعون الذين يجودون بالشعر أو تفيض به قريحتهم ولا يتكلفون فيه صنعة أو يهتمون بتصفية وتنقيح ، ومنهم الشعراء المتكلفون الذين يعتنون بتنقيح شعرهم وإعادة النظر فيه ليأتي أجود وأصح . وتكلم الجاحظ على نشأة الشعر العربي ، فزعم إنه حديث الميلاد ،

نشأ قبل الإسلام بنحو قرنين من الزمن ، وقد تأخر ظهوره عن الفلسفة اليونانية التي تمثلت بكتب أفلاطون وأرسطو وغيرها[11] .

وقد لاحظ ظاهرة السرقات الشعرية فقال ان الشعراء المتأخرين يغيرون على المعاني التي سبق إليها أسلافهم فيضمنونها أشعارهم ، وقد يسرقون البيت برمته ويدعونه[12].

كما أشار الجاحظ إلى ظاهرة أخرى في الشعر هي قضية نحل الشعر التي أثارت ضجة كبرى في العصر الحديث . لقد عمد بعضهم إلى أشعار نسبوها إلى شعراء سبقوهم في الزمن ولذا يدعو الجاحظ إلى عدم تصديق كل ما يروى لأن الكذب كثير والزور غالب[13] .

وتصدى الجاحظ لظاهرة ثالثة هي الشعر المولد وقيمة هذا الشعر بالنسبة للشعر القديم . وقال ان الفرق بين الصنفين يعود إلى أن الشعراء القدامى نظموا الشعر عفواً دون تفكير وكد ذهن ، بينما نظم المولدون الشعر وأدخلوا فيه الثقافة التي حصلوا عليها في بيئتهم المتحضرة عندما انتشر العلم وترجمت الكتب الأجنبية إلى العربية من علم وفلسفة وأصبح الشاعر مثقفاً ولم يعد أمياً[14] .

ويعالج الجاحظ مسألة طريفة هي دور الوراثة في الشعر وينتهي بعد دراسة الشعر في عدة قبائل وعدة أقطار إلى أن الوراثة والتربية والمناخ وطرق العيش لا علاقة لها بالشاعرية لأن الشعر هبة من الله[15] .

ويتحدث الجاحظ أخيراً عن قيمة الشعر ومدى تأثير ، ويتساءل عما اذا كانت له غاية يطمح إلى تحقيقها أو وظيفة يجتهد في الاضطلاع بها[16] فيلاحظ أن للشعر فائدة للممدوح ـ إذا كان مدحاً لانه يخلد ذكره وفائدة للشاعر فهو يظهر عبقريته ويعود عليه بالرزق .

وللشعر وظيفة ثانية هي التثقيف بفضل ما ينطوي عليه من أفكار ، ولكن الكتب المنشورة أعم نفعاً من هذه الناحية لأن النثر ، أقدر على نقل المعارف من الشعر .

وثمة وظيفة ثالثة للشعر هي الدعاوة السياسية والاجتماعية والدينية والخلقية . لقد كان الشعر العربي سجلاً للقيم الخلقية والاجتماعية عند عرب الجاهلية ، وكان بيت من الشعر يرفع أو يحط قدر قبيلة من القبائل ، وقد اتخذ أداة في الصراعات السياسية والخصومات المذهبية والدينية .

أما وظيفة الشعر الفنية ، فتبدو في إيقاظ الشعور بالجمال لدى الناس . ومن ثم كان للشعر ذلك الوقع الساحر في النفس ، وقد عبر عنه القول المأثور : « أن في البيان لسحراً » .

هامش الفصل الثالث

(1) راجع حول نظرية الجاحظ الجمالية كتاب المناحي الفلسفية عند الجاحظ للمؤلف ، ص 220 - 187 .

(2) الجاحظ ، رسالة القيان (ضمن آثار الجاحظ) ص 81 .

(3) الجاحظ ، رسالة النساء (ضمن آثار الجاحظ ص 111 .

(4) الجاحظ ، البيان والتبيين ، ج 1 ص 173 .

(5) المصدر عينه ، ص 138 .

(6) المصدر عينه ، ص 93 .

(7) المصدر عينه ، ج 4 ص 95 .

(8) الجاحظ ، الحيوان ج 1 ص 89 - 90 .

(9) الجاحظ ، البيان والتبيين ، ج 7 ص 142 .

(10) الجاحظ ، الحيوان ، ج 3 ص 132 .

(11) المصدر عينه ، ج 1 ص 74 .

(12) المصدر عينه ، ج 3 ص 311 .

(13) المصدر عينه ، ج 4 ص 181 .

(14) المصدر عينه ، ج 3 ص 130 .

(15) المصدر عينه ، ج 4 ص 380 - 382 .

(16) الجاحظ ، البيان والتبيين ، ج 4 ص 101 - 108 ، الحيوان ، ج 1 ، ص 72 - 80 .

الفصل الرابع

هيوم والذاتية الجمالية
(1711 - 1776 م)

1 ـ لكي نفهم نظرية هيوم الجمالية لا بد من التذكير بمبدأه الفلسفي العام ان جميع ادراكات الذهن البشري ترجع إلى نوعين متميزين هما الانطباعات والأفكار . والفرق بينهما يكمن في درجة قوتهما وحيوتهما لدى حصولهما في الفكر والوجدان . إن الانطباعات هي الادراكات الأقوى . أهمها الاحساسات والانفعالات والاهواء ، أما الأفكار فليست سوى صور الانطباعات التي تلاشت [1] ومعنى ذلك أن الأفكار تتأتى من الانطباعات ولا يمكن أن تكون قبلية[2] .

ولتوضيح مذهبه عمد هيوم إلى تقسيم الادراكات أقساماً مختلفة ، فهو يقسمها أولاً إلى بسيطة ومركبة ، البسيطة لا تقبل الانقسام والمركبة يمكن قسمتها إلى أجزاء . . . ثم يقسمها ثانياً إلى انطباعات الاحساس وانطباعات الفكرة. الأولى تتولد في النفس من أسباب غير معروفة والثانية تشتق من الأفكار على النحو التالي : إن انطباعاً ما يطرق أولاً حواسنا ويجعلنا ندرك الحر والبارد ، والعطش والجوع الخ ، وكذلك اللذة والألم . من هذا الانطباع يحتفظ الذهن لنفسه بنسخة عنه بعد اختفاء الانطباع ، هذه النسخة الباقية في الذهن عن الانطباع نسميها الفكرة . وهذه الفكرة إذا ما عادت إلى النفس تحدث انطباعات جديدة من الرغبة والأمل والخوف نسميها انطباعات التفكير لأنها تشتق من الأفكار . هذه الانطباعات الجديدة تنسخ في الذاكرة والمخيلة وتغدو أفكاراً تستطيع بدورها أن تحدث انطباعات وأفكاراً أكثر جدة[3] .

والذاكرة بنظر هيوم ليست سوى الملكة التي تستعيد الأفكار والانطباعات القوية بينما المخيلة هي الملكة التي تستعيد الانطباعات والأفكار الضعيفة[4] ، وتتميز بقدرتها على جمع الأفكار البسيطة وربطها بموجب ثلاث خصائص :التشابه والتجاور في الزمان

والمكان والسببية[5]. ان المخيلة تركض من فكرة إلى أخرى تشبهها ، وتجتاز بفعل العادة أقسام المكان والزمان لتدرك الأشياء . ويعتبر قانون السببية أهم القوانين الثلاثة . ونحن نعتبر شيئين مرتبطين بالسببية إذا أحدث أحدهما حركة أو فعلاً معنياً في شيء آخر ، أو كان قادراً على إحداث ذلك الفعل . وعلى هذا ترتكز جميع علاقات الفائدة والواجب التي تحكم المجتمعات البشرية[6]. أن المخيلة إذن قادرة على ربط الأفكار البسيطة لتركب منها أفكاراً معقدة Complex تشكل موضوع فكرنا وأحكامنا . هذه الأفكار المركبة ثلاثة أنواع هي العلاقات والكيفيات والجواهر[7]. ويرجع هيوم العلاقات relations إلى سبعة هي التشابه والهوية identité والمكان والزمان والعدد والدرجة والتناقض والسببية . أما الكيفيات modes والجواهر substances . فمجموعة أفكار بسيطة توحدها المخيلة وتعطيها إسماً تعرف به . والفرق بينهما هو أن الجواهر تتركب من أفكار بسيطة تتعلق بشيء قائم بذاته (الذهب ، الخشب ، الإنسان الخ) بموجب قانون التجاور وقانون السببية. بينما لا ترتبط الأفكار البسيطة في الكيفيات بقانوني التجاور والسببية بل نجدها مبعثرة في موضوعات مختلفة ولا تقوم بشيء مستقل . من هذه الكيفيات فكرة الجمال[8] .

الجمال إذن فكرة مركبة من الأفكار البسيطة لا تنتمي إلى شيء قائم بذاته لأن الجمال ليس جوهراً من الجواهر بل كيفية من الكيفيات .

بيد أن هيوم يعتبر الجمال في مكان آخر من كتابه دراسة الطبيعية البشرية انطباعاً فكرياً هادئاً لقد سبق وأشرنا إلى تقسيمه الانطباعات المختلفة إلى نوعين انطباعات الاحساس أو الانطباعات الأصيلة وانطباعات الفكر أو الانطباعات الثانوية . . . الأولى تتولد في النفس بتأثر الأشياء على أعضاء الجسم الخارجية دون أن يسبقها إدراك متقدم مثل انطباعات الحواس. والآلام واللذات الجسمية . أما الثانية فتنطلق من الانطباعات الأصلية مباشرة أو بتوسط الأفكار والأهواء والانفعالات المشابهة[9] ثم أن الانطباعات الفكرية تنقسم إلى: نوعين الهادئة والعنيفة . من النوع الأول ، الشعور بالجمال والقبح في الأعمال وتركيب الأشياء الخارجية . ومن النوع الثاني أهواء الحب والحسد ، الحزن والفرح ، الاعتزاز والضعة[10] .

ويذهب هيوم في دراسته لتأثير الجمال إلى أنه من أي نوع كان وانى كان يسبب لنا اشباعاً ، لذة ، بينما تسبب لنا البشاعة الما . وإذا توافر الجمال أو القبح في الجسم البشري فإنهما يشتملان على الشعور بالاعتزاز أو الضعة . ويذهب هيوم أبعد من ذلك

عندما يعتبر أن الشعور باللذة يكون ماهية الجمال بينما يكون الشعور بالألم ماهية القبح .

ويزعم أن المذاهب الفلسفية تجمع على أن الجمال نظام وتركيب من أجزاء من شأنها أن تمنحنا بفعل تكويننا الطبيعي أو بفعل العادة شعوراً باللذة والسرور ، وهنا تكمن الخاصة المميزة للجمال . ويمكن أن نستنتج أن اللذة والألم ليسا فقط مرافقي الجمال والقبح ، بل هما ماهيتهما .

وبالتأكيد لا يسعنا إلا الموافقة على هذا الاستنتاج إذا عرفنا أن قسماً كبيراً من جمال الحيوانات والأشياء يشتق من فكرتي التناسق والمنفعة . فهذا الشكل الذي يوحي بالقوة جميل عند هذا الحيوان ، وذلك الشكل الرشيق جميل لدى ذلك الحيوان . ثم أن تناسق القصر وانتظام أقسامه ليسا أدنى من الناحية الجمالية من شكله ومظهره، ويقضي علم الهندسة بأن يكون رأس العمود أدق من قاعدته لأنه يبعث على الأمان الذي يعتبر فكرة مرضية . أن أمثلة عديدة من هذا النوع تحملنا على القول أن الجمال لا يحد ولكن يعرف بواسطة الذوق ، وتسمح لنا بالاستنتاج أن الجمال ليس سوى شكل يسبب اللذة ، والقبح شكل يسبب الألم . انهما مجرد قدرة على أحداث اللذة أو الألم . والدليل على ذلك هو أن الجمال الجسمي والجمال الخلقي يشتركان في فعل واحد هو القدرة على أحداث اللذة . هذه القدرة على أحداث اللذة ينبغي أن تكون مصدر الانفعال الجمالي[11] .

أن الشعور بالجمال لا يثار فقط بالشكل بل بالتعاطف أيضاً . فنحن عندما نتأمل منزلاً يسترعي انتباهنا ملاءمة غرفه للسكن ، هذه الملاءمة تسبب اللذة لأن الملاءمة للغرض هي الجمال . وبما أن المنزل يملكه إنسان آخر فإن الشعور بالأرتياح ، ينتقل إلينا بالتعاطف .

هذه الملاحظة تنطبق على الطاولات والكراسي والمدفأة والسيارة وجميع الصنائع الفنية ،لأن ثمة قاعدة عامة تقول أن جمال الأشياء يشتق أساساً من منفعتها وموافقتها للغاية المعدة لها . والموافقة لا تهم فقط مالك الأشياء ولكنها تهم الآخرين بفعل التعاطف .فلا شيء يجعل الحقل مستساغاً كخصبه ، ومن الصعب أن تضارعه في الجمال أدوات التزيين .ولا أدري إذا كانت قلة من الأرض مكسوة بالشوك أجمل من قلة مغطاة بالعرائش والزيتون ، إننا لا نملكها ولا نستغل محاصيلها ولكننا نشاطر أصحابها الغبطة بفعل المخيلة والتعاطف .

وفي فن التصوير يعتبر التوازن في الأشكال أهم القواعد الواجب التقيد بها

وكل شكل يفتقر إلى التوازن يسبب لنا القلق والهم . أضف إلى ذلك أن العنصر الأساسي في الجمال الجسمي عند الإنسان هو الصحة والبنية القوية وهذا لا يكون لدينا الشعور بالارتياح والغبطة إلا بفعل التعاطف[12] .

إن جمال الجسم البشري يسبب اللذة للرجال والنساء ، أن الأكتاف العريضة والبطن الضامرة ، والأفخاذ المغزلية ، والمفاصل المتماسكة جميلة ، نرتاح لمنظرها فينا وإذا توافرت في غيرنا نرتاح إليها أيضاً بفعل التعاطف .

وبالقدر نفسه تؤثر المنفعة التي ترافق الصفات الجميلة ، أن مظهر الصحة والقوة والرشاقة يكون قسماً كبيراً من الجمال بينما يسبب منظر المرضى والضعف اليأس والاشمئزاز لأنه يوحي بالألم .

ويؤكد هيوم فكرته فيقول أن حس الجمال يرجع إلى التعاطف ، فالشيء الذي يسبب اللذة لمالكه يعتبر جميلاً بنظر الآخرين في حين أن الشيء الذي يسبب الألم يبدو قبيحاً للجميع . وهكذا تكون ملاءمة المنزل وخصب الحقل وقوة الحصان وسرعة الزورق تشكل أهم عناصر الجمال في هذه الأشياء . والشيء الجميل يسبب اللذة لصاحبه ، بيد أن هذه اللذة تنقل إلى الناس الآخرين بفعل التعاطف ، وإلى هذا المبدأ يغزى الجمال الذي نكتشفه في الأشياء المفيدة[13] وهكذا يخلص هيوم إلى القول أن الجمال في جميع الأشياء يسبب اللذة ذاتها سواء أتى من الشكل والمظهر أو من المنفعة[14] .

وبحث هيوم في علاقة الجمال بالحب . فيرى الحب نتيجة تضافر ثلاث عواطف مختلفة هي الاحساس المستساغ الذي ينبع من الجمال والشهوة الجنسية التي تتجه نحو حفظ الجنس ، والرقة والتقدير . أن الشهوة الجنسية مستساغة وذات علاقة بجميع الانفعالات الأخرى المستساغة مثل الفرح والرقة والمروءة والموسيقى والخمر ، إذ جميعها تسبب الانفعالات المستساغة ، في حين نجد الحزن والكآبة والفقر ، تقضي عليها . هذه الصفة في الشهوة الجنسية تدل علي ارتباطها بالشعور والجمال .

ويفسر هيوم ذلك بالعلاقة التي تقوم بين رغبة أساسية ورغبات مساعدة ثانوية تخدمها مثلاً أن شهوة الجوع ميل أساسي والرغبة في تناول الطعام ميل مشتق أو ثانوي لأنه ضروري لارواء الميل الأول .

أن تشابه الرغبات وتماثلها يولدان ارتباطاً بين مشاعر الجمال والشهوة الجسمية والرعاية بحيث تغدو غير منفصلة . والتجربة تدلنا على أن وجود احداها يفضي إلى

طهور الآخرين . فالمرء المستعر نزوة جنسية يرق لموضوع اللذة ويتخيل إنه أجمل مما هو في الواقع . والنوع الأكثر شيوعاً للحب هو ذاك الذي يتولد أولاً من الجمال ثم ينمو مع الرقة والشهوة وإذا كانت الشهوة أكثر الثلاث عامية وغلظة ، فإن الرقة والشعـور والجمالي أوسطها وأقدرها على إثارة الأخرين .

ان ارتباط الميول رغم اختلافها يبدو واضحاً في موضوع الجنس . ان الجنس ليس فقط موضوع الشهوة بل سببها ، ويكفي أن نفكر فيه لإثارة الشهوة ، ربما انه يفقد الكثير من قوته بالمباشرة المستمرة ، لذا ينبغي أن يقوي بدافع آخر ، هذا الدافع هو الجمال[15] .

ويعرج هيوم على علاقة الجمال بالمخيلة . فيرى أن جمال الفن يحتاج ليقبل إلى التصديق ولا يمكن الإيغال في الخيال . ونحن لا نلتذ بحديث لا نعتقد بصحة التصورات التي يعرضها علينا . أن حديث الكذابين لا يقنعنا لأننا لا نوافق على الأفكار التي يقترحونها. والشعراء أنفسهم على الرغم من أنهم كذابون في حرفتهم يحاولون دائماً أن يضفوا مظهر الحقيقة على أوهامهم ، وإذا أهملوا ذلك لم تقو آثارهم على الرغم مما تنطوي عليه من فن أن توفر لنا اللذة . أن الحقيقة لا عمل لها في الآثار الفنية سوى أن تمنح الأفكار التي تطوى عليها قبولاً سهلاً ونحمل الذهن على الموافقة عليها أو على عدم رفضها على أقل تقدير . ان الشعراء ينسجون عالماً جـديداً من الخيال ، والمسرجون يستعيرون أسماء أبطالهم من الناس الذين يشكون في حقيقة ما يقولون ويعتقدون انها من بنات الخيال .

وكما يؤثر الاعتقاد على المخيلة تؤثر المخيلة على الاعتقاد . فالمخيلة النافذة القوة تحدث اعتقاداً في الذهن ومن الصعب ألا نمنح التصديق للأشياء التي تسبغ عليها المخيلة ألوان البلاغة الساحرة . بيد أن الاعتقاد الذي يولده الفن أقل قوة من ذاك الذي يولده العقل لأنه يمتزج دائماً بالوهم . والتفكير القليـل يكفـي لتبديد أوهام الشعراء ووضع الأشياء في نصابها الصحيح . أن الشاعر الذي يسيطر عليه الحماس يرى الأشياء بطريقة غير سوية ، ولا شيء يدعم اعتقاده بصحة ما يرى سـوى بريق الأشكال والصور الشعرية التي أثرت عليه كما تؤثر فيما بعد على القارىء[16] .

وتؤثر المخيلة على مشاعرنا الجمالية وتتلاعب بعواطفنا إلى مدى بعيد. فإذا كان شيء معداً لغاية مستساغة يسبب لنا اللذة ونعتبره جميلاً حتى قبل بلوغ غايته . وأن بيتاً توافرت فيه جميع وسائل العيش السعيد يلذنا مع علمنا إنه خلو من السكان . وأن أرضاً خصبة وأقليماً طيب المناخ يحملنا على التفكير بالسعادة التي يوفرها للناس مع إنـه قفر ، وأن رجلاً يوحي شكله وأعضاؤه بالقوة والحيوية يعتبر جميلاً حتى لو كان محكوماً

عليه بالسجن المؤبد[17] .

لا شيء يعرض للحواس ولا صورة تتشكل في المخيلة دون أن يرافقها انفعال أو حركة في النفس مناسب لهما . أن منظر الأشياء الواسعة الامتداد كالمحيط والسهل وسلسلة الجبال والغابة ، ومرأى الأشياء العديدة كالجيش والجماهير تثير في النفس انفعالاً حسياً . والاعجاب الناتج عنه هو إحدى اللذات التي تستطيع الطبيعة البشرية تذوقها وهذا الاعجاب يعظم أو يقل على قدر ازدياد الأشياء في الكبر أو الصغر .

ثم أن الأشياء تبدو أكبر أو أصغر بالمقارنة مع أشياء أخرى ، أن الشيء الكبير يظهر الشيء أصغر مما هو في الحقيقة . والقبح يسبب لنا كدراً ولكنه يجعل لذتنا أقوى لدى مرأى شيء جميل ويزيد هذا الشيء جمالاً بفعل التضاد والعكس بالعكس[18] أن الأشياء العظيمة تسبب لنا شعوراً بالخوف أو الدهشة أو الألم ولكن هذه المشاعر لا تلبث أن تختفي ليحل مكانها شعورنا باللذة .

2 ـ الفن والذوق الفني[19].

يتمثل الفن في إبداع الآثار الجميلة أي الآثار التي تسبب لنا اللذة إما بشكلها وإما بأنطباقها على الهدف الذي عملت من أجله . لكل عمل فني غاية أو هدف من أجله ألف ، وعلى قدر تحقيقة لهذا يكون أكثر أو أقل كمالاً ، وهذا الهدف يختلف بإختلاف النوع الذي ينتمي إليه الأثر الفني . أن موضوع الخطابة هو الاقناع ، وموضوع الشعر اللذة بواسطة العواطف وكلها تعتمد على الخيال في بلوغ غايتها .

أن القول بإثارة العواطف كهدف للفن يقرب هيوم من أرسطو ونظرية التطهير التي تقول أن الفن ينفس عواطفنا ويريحنا من ثقلها ويغزينا من رؤيتها عند الآخرين . وبلوغ هذا الهدف يتم بواسطة ما يسميه هيوم العواطف المخيلة . أن هذه العواطف لا تتعلق بعالم الواقع بل بعالم الخيال أو بأوهام المخيلة التي تكون عالم الفن . أن الأوهام تتصف بقدر كبير من الحرية ولا تخضع لقانون السببية الدقيق الضروري لاحداث الاعتقاد وهي تعتمد على ملكة طبيعة من ملكات النفس هي المخيلة ، ويبرر وجودها قدرتها على احداث اللذة عند الفنان والمتأمل .

من أهم الميول والعواطف التي ترتكز إليها اللذة الفنية التشخيص. وهو عاطفة عامة بين جميع الناس تتمثل برغبتهم في رؤية جميع الكائنات كأشباه لهم . هذا ما نفع عليه في الشعر حيث الأشجار والجمال والحيوانات تشبه الإنسان في انفعالاتها وتصرفاتها .

اننا نجد هذا الميل نحو التشخيص بصورة خاصة لدى الأولاد والشعراء

والفلاسفة . ثم إنه يوجد في الواقع أشياء لا يستسيغها الإنسان فيحاول بواسطة الفن أن يجعلها مستساغة بأن يعطينا عنها صورة أكثر انطباقاً على قانون رغباتنا الـطبيعية وهكذا يصبح هدف الفن خلق عالم يشبع بشكل خيالي رغباتنا الطبيعية .

من هنا نستطيع أن نعرف طبيعة اللذة التي يسببها لنا الفن . أن تأمل الأثر الفني يولد في مخيلتنا أفكاراً وانفعالات تتسلسل وفق قانون تداعي الأفكار . إذن يوجد توافق بين مبادىء العمل الفني وبين الروح : العمل الفني لا يقلد في الحقيقة الأشياء بل يقلد فقط علاقاتها ، هذه العلاقات ليست في الواقع سوى من عمل الروح ، وهي تعبير رمزي عن نشاطاته . وإذا كان العمل الفني أميناً لهذا المبدأ كان جميلاً .

أن هدف الفن ليس تصوير الواقع ، أو ليس هدفه منافسة الطبيعة . أن جميع الأصباغ الشعرية لا تستطيع أن تصور لنا الأشياء الطبيعية بحيث تحل مكانها . والفن لا يستطيع منافسة الطبيعة وإذا نافسها بتقليدها الدقيق لها نسي هدفه الذي هو احداث اللذة .

على الرغم من أن الذوق غريزة طبيعة موجودة عند جميع الناس إلا انها تختلف بين فرد وآخر وتتفاوت حدتها فتكون مرهفة عند البعض ومتبلدة عند الآخرين ويكون الذوق أقوى عند المرأة منه عند الرجل لأنها شديدة العاطفة .

ويقارن هيوم الـذوق الفني والأخلاقي والـذوق البيولـوجي ليقول أن الجمـال والقبح مثلهما مثل الحلاوة والمرارة ليسا صفتين من صفات الأشياء وإنما تستندان كلياً إلى الشعور الداخلي والخارجي مع الاعتراف بانه يوجد في الأشياء بعض الخصائص التي من شأنها احداث هذه المشاعر فينا .

وهذه الملكة نادراً ماتبلغ الكمال ومن الخير تنميتها . ومن الوسائل المؤدية إلى تنمية الذوق ممارسة صاحبه لفن خاص والمقارنة بين الآثار الفنية . ذلك أن العادة والممارسة بنظر هيوم أساس قيم جميع الأشياء ، وهذا طبيعي في فلسفة تجعل الشعور فوق العقل وترفض كل مـا هو مثـالي ومطلق وتحكم على الأشيـاء بالنسبـة لبعضها البعض .

وإذا كان الذوق متفاوت الرهافة ومختلفاً بين الناس وإذا كان عرضة للمرض بحيث نجد أذواقاً سيئة مصابة بالعمى أو عدم القدرة على رؤية ما يعرض للعين كان من الضروري وجود قاعدة للذوق norme. وهذا ما يحاول هيوم تأكيده قائلاً إنه بدونها لا نستطيع أن نفسر هذا الاعجاب المستمر بالآثار الخـالدة التي انتصـرت على البدع والأزياء والجهل والحسد . إننا ما زلنا نعجب بهوميروس رغم جميع التغيرات في البيئة

والحكم والدين واللغة . أن القيم الجمالية والآثار الفنية أشد ثباتاً من القيم العلمية والفلسفة ونظرياتها .

ان استمرار احترامنا لشعر هوميروس في حين أنكرنا فلسفة أرسطو وأحللنا مكانها فلسفة ديكارت دليل على أن الناس يتشابهون جميعاً ودائماً بالقلب والشعور .

أن وحدة الطبيعة البشرية هي القاعدة التي يبنى عليها مقياس الذوق الجمالي ، وإذا كانت بعض خصائص الأشياء ، قادرة دون غيرها على إثارة شعورنا الجمالي في المشاعر وعلى ديمومة الآثار الفنية ، فهذا راجع إلى وجود نوع من الوحدة في المشاعر العامة للبشرية . أن مبادىء جميع الميول والمشاعر موجودة عند جميع الناس ، وعندما تتأثر تحيي القلب وتشبعه ، ولهذا يميز الأثر الفني الصحيح من المزيف . ويخلص هيوم من هذا إلى القول أن ذاتية المشاعر الجمالية الفردية يعوض عنها بالموضوعة النوعية للشعور الجمالي ومنها يمكن أن نستخرج فكرة عن الجمال الكامل لأن مبادىء المشاعر الجمالية أو الذوق الجمالي عالمية وواحدة عند جميع الناس .

أن قواعد الفن تستخرج من فحص النماذج المعروفة وتحليل المبادىء الأولية أن أساسها هو أساس العلوم ذاتها ،التجربة Experience والتجربة تقوم على الملاحظة . يقول هيوم : « أن جميع القواعد العامة في الفن تبنى فقط على التجربة وعلى ملاحظة المشاعر العامة في الطبيعة الإنسانية وتشمل الملاحظة النماذج والمبادىء التي حققتها تجارب الأمم والقرون . أن الفن إذا أوغل في الخيال ، لم يعد باستطاعته التأثير في النفس وإثارة العواطف ومن ثم كان على الفنان أن يجعل فنه على علاقة ما بالحقيقة والواقع . أن حقيقة الفن ليست سوى هيئة الحقيقة . أن الصور والأفكار تشبه الواقع والحقيقة وليست سوى تعبير عن طبيعتنا البشرية ، عن ميولنا الدفينة .

ومع ذلك يعتقد هيوم أن معرفة الفنان للطبيعة ضرورية قدر معرفة الفيلسوف لها لان جميع الآداب ليست سوى لوحات عن الحياة البشرية من مختلف مواقعها ومستوياتها .

بيد أن معرفة الطبيعة لا تكفي لخلق الأثر الفني فلا بد من العبقرية . والعبقرية هي الملكة السحرية التي تميز وتجمع بين الأفكار التي لا تحصى الكائنة في روحنا تلك التي تلائم أكثر هدف الفنان . وهي تتسم بالعفوية والقدرة على التداعي والاختيار والإيحاء . أن جميع الناس يملكون هذه الملكة ولكن بتفاوت ولا يستحق اسم العبقري إلا الذي تبلغ عنده منتهى كمالها .

أن العبقرية غريزة تولد مع الإنسان وتبقى مجهولة منه ومن الآخرين حتى يمر

بمحاولات أو تجارب تكلل بالنجاح فيعي نفسه ويعترف الآخرون به .

هذه العبقرية يلزمها لتتفتق الثقافة الفنية . المعرفة بأصول الفن والاطلاع الواسع والعمل .

ومع اعجاب هيوم بالموهبة الفنية فهو يقول انه لا يعبر عن الحقيقة السامية . والعالم الذي يخلقه ليس سوى عالم الوهم والخيال والكذب .

نجد أفكار هيوم حول الذوق في كتابه قاعدة الذوق De La norme du gout .

بم ندرك الجمال ؟ أن الجمال والقبح احساسان باللذة والألم وهما لا يدركان بالعقل بل بالذوق . والذوق كالجمال لا يمكن تحديده إنه ليس سوى ملكة الاحساس بالجمال والقبح . وهذا الاحساس بالجمال أو القبح يتم بشكل حدس مباشر وليس بشكل تحليل عقلي . إنه يتم بواسطة غريزة طبيعية . ويحاول هيوم أن يضع حدوداً بين الذوق والعقل . أن العقل يوصلنا بمعرفة الصحيح والخطأ والذوق يعطينا الاحساس بالجميل والقبيح والفضيلة والرذيلة. العقل يكشف لنا الأشياء التي نراها أو نسمعها أو نلمسها أو نشمها أو نذوقها أو نشعر بها كما هي في الطبيعة دون زيادة أو نقصان أما الذوق فيملك القدرة على الإبداع بأن يلون الأشياء بألوان يستمدها من الشعور الداخلي . ان العقل البارد والحيادي لا يدفعنا إلى العمل وإنما يدلنا على الطريق المؤدي إلى السعادة والشفاء ويوجه الاندفاع الذي تسببه الميول ، أما الذوق الذي يسبب لنا اللذة والألم فيشكل دافعاً إلى العمل ويعتبر لولب الإرادة . العقل يكشف لنا المجهول أما الذوق فيتدخل عندما يكتشف لنا كل شيء ليخلق فينا احساساً بالجمال أو الألم ، إذن الذوق هو الذي يولد اللذة والجمال والقبح ، وعليه يقوم علما الأخلاق والجمال . وهذا المفهوم للذوق يتعلق بفلسفة هيوم العامة التي تقول أن كل حقيقة وهم وإن العالم الذي يحيطنا ليس سوى مجاز .

أن القواعد لهذا المفهوم ليست سوى ملاحظات عامة حول ما لذ في جميع البلاد والقرون .

أن قواعد الفن لا تشكل أساس الذوق ولكنها تصحح الأخطاء التي يمكن أن يرتكبها الذوق . وإذا كان العقل لا يدخل في الذوق إلا أنه يتدخل في صياغة القواعد العامة التي ستخرج من الآثار الفنية التي أقرها الذوق العام .

أخيراً يتحدث هيوم في كتاب ولادة الفنون والعلوم ونموها عن تطور الفن ويرجعه إلى أربعة مبادىء :

1 ـ **الحرية** : من المستحيل في نظر هيوم أن يولد الفن أو العلم في شعب من

الشعوب إذا لم ينعم هذا الشعب بحكم حر .

2 ـ **المنافسة بين الأمم الصغيرة** : هذا المبدأ يتعلق بالأول لأنه في الأمم الصغيرة تضعف السلطة الحاكمة وتسود الحرية ، ويتنافس أبناء هذه الأمم على أجراز فصب السبق في العلوم ، والآداب . هذا ما حدث في البلاد اليونانية مثلاً في العصر القديم .

3 ـ **الاستبداد المستنير** : أن الحكم الجمهوري ليس وحده هو الذي يشكل مهد العلوم والفنون ، فهناك أيضاً الحكم الملكي Monarchiè Civilisé لانه بدوره يؤمن جواً ملائماً لنمو العلوم والفنون جو النظام والاستقرار والحرية .

4 ـ **التجديد المتقطع** : يعلن هيوم أن العلوم والآداب عندما تبلغ النضج أو الكمال في شعب من الشعوب تنحدر بالضزورة ولا تعود إلى الحياة إلا نادراً في ذلك الشعب المتحدرة منه . والسبب هو أن الكمال الذي بلفته يضعف المنافسة ، ولذا مست الحاجة إلى الجديد لأن العلوم والآداب ، مثل النبات يقتضي تربة عذراء خصبة ومهما اعتنينا بالتربة التي استهلكت من ترميم وتسميد فإنها لن تعطي شيئاً كاملاً .

هامش الفصل الرابع

(1) D. Hume, Traité de la nature humaine (traduiten français par Andre Lerey, Aubicr, Paris, I973) P. 65.
(2) ibid. P. 72.
(3) ibid. P. 72.
(4) ibid. P. 73.
(5)ibid. P. 75.
(6) ibid. P. 77.
(7) ibid. P. 78.
(8) ibid. P.P. 78 - 82.
(9) ibid. P. 373.
(10) ibid. P. 374.
(11) ibid. P.P. 398 - 40I.
(12) ibid. P.P. 468 - 469.
(13) ibid. P.P. 70I - 702.
(14) ibid. P.P. 743 - 745.
(15) ibid. P.P. 500 - 503.
(16) ibid. P.P. I99 - 204.
(17) ibid. P.P. 7I0 - 7II.
(18) ibid. P.P. 478 - 48I.
(19) راجع حول الفن والذوق الفني عند هيوم :

Brunet, Philosophie et esthetique chez David Hume (Librairie A. G. Nizet, Paris, I965) P.P. 58I - 795.

الفصل الخامس

كانط والانتقادية الفنية
(1724 - 1804 م)

يمثل كانط بعد أفلاطون وأرسطو ، المرحلة الهامة الثالثة في تاريخ الفن وقد أودع كتابه القيم « نقد ملكة الحكم » « نظريته الخاصة في علم الجمال . وجاء هذا الكتاب تكملة لكتابيه السابقين » « نقد العقل النظري المحض » « ونقد العقل العملي المحض » وتكون هذه الكتب الثلاثة دعائم الفلسفة الكانطية .

توخى كانط من كتابه « نقد ملكة الحكم » أن يصل بين العقلين النظري والعملي الأول يضع قوانين للطبيعة ـ موضوع الاحساس ـ سعياً وراء معرفة نظرية لها . والثاني يضع قوانين للحرية ـ موضوع ما فوق الحس من الإنسان سعياً وراء معرفة عملية وغير مشروطة . أن ميدان الطبيعة وميدان الحرية منفصلان تماماً عن بعضهما البعض بالهوة التي تبعد الظواهر عما فوق الحس (phenoménes et supra -sensible) .

ففكرة الحرية لا تحدد بالنسبة لمعرفة الطبيعة النظرية ، وكذلك فكرة الطبيعة ، لا تحدد شيئاً بالنسبة لقوانين الحرية العملية . ومن المستحيل وضع جسر نعبر عليه بين الميدانين . فكان على « ملكة الحكم أن توفر الفكرة التي تتوسط فكرة الطبيعة وفكرة الحرية ، وتجعل العبور ممكناً من العقل النظري المحض إلى العقل العملي المحض اعتماداً على الغائية الموجودة في الطبيعة وانطلاقاً من قوانين الطبيعة إلى غرضية الحرية لأنه من الممكن أن تتحقق الفرضية في الطبيعة وبالتوافق مع قوانينها .

أن ملكات النفس ثلاث هي ملكة المعرفة ، والشعور باللذة والكدر ، وملكة الأرادة تقابلها ملكات المعرفة الثلاث وهي الفهم والحكم والعقل . وتتصل بها مبادىء قبلية ثلاثة هي التلاؤم مع القانون والغائية الغرضية[1] .

تحليل الجمال :

1 ـ ان حكم الذوق جمالي . عندما نقول أن شيئاً ما جميل لا نعتمد على الفكر سعياً وراء معرفته ، وإنما نعتمد عى المخيلة انطلاقاً من شعورنا الذاتي باللذة أو الكدر .

وهكذا يتضح أن حكم الذوق ليس حكماً عقلياً منطقياً يهدف إلى المعرفة بل هو حكم جمالي . ونعني بالجمالي ما مبدأه ذاتي . عندما ننظر إلى بناية منتظمة شيدت لسد حاجة معينة تختلف نظرتنا عن الشعور الجمالي الذي يخالجنا لدى تأملها . أن الشعور الجمالي ينبع من ذاتنا من احساسنا الحي ممثلاً باللذة أو الكدر . هذا الشعور أساس ملكة الحكم وهي ملكة نفسية تختلف عن ملكة الفهم[2] .

هذا الحكم الذوقي غير نفعي desriteressé ويتمثل النفع بالغبطة التي نعلقها على وجود الشيء أو ملكيته . وكل حكم يشوبه شيء من النفع لا يمكن اعتباره حكماً ذوقياً صافياً[3] .

وكذلك القول في الغبطة الناتجة عن الخير . الخير هو الشيء الذي يسرنا سروراً متعلقاً بغاية ومقتضياً معرفة . فالغبطة الناتجة عن الخير نفعية إذن ، والشعور الجمالي غير نفعي . أن أزهار الحقل والصور المرسومة لا غاية نفعية لها ومع ذلك فهي جميلة[4] .

فإذا انتهينا إلى الغبطة المتسببة عن الشيء المستساغ الفيناها مرتبطة بمنفعة أيضاً . والمستساغ هو ما يرضي الحواس أو يلذها . وهنا لا بد من أن نميز بين الشعور (لذة أو ألم) وبين الاحساس الذي هو مجرد إدراك للأشياء الخارجية[5] .

ويمكن أن نعرف الجمال بالنظر إلى كيفية الشيء بما يلي : « الذوق هو الملكة التي تحكم على شيء ما أو تصور ، دون التفات إلى منفعة ، اعتماداً على الغبطة أو عدمها ، وتدعو جميلاً الشيء الذي يوفر هذه الغبطة »[6] .

2 ـ وإذا نظرنا إلى الجمال من حيث الكمية أمكننا تعريفه « بأنه صفة الشيء الذي يسرنا بشكل عام دون فكرة مجردة »[7] لأن الشيء الذي نلتمس فيه النفع الشخصي يسبب لنا غبطة شخصية فحسب ولا يكون مصدر غبطة لجميع الناس . وفي هذا يتميز الجميل عن المستساغ ، فالمستساغ يختلف حسب الأشخاص ، فما أراه طيباً من الخمور لا يجده غيري كذلك ، وما أحبه من الألوان قد يكرهه غيري . . . أما الجميل فخلاف ذلك ، أن ما أراه جميلاً من البنيان والثياب والموسيقى أصر على أن

يراه سواي كذلك ، وأن يشاركوني في الرأي[8]

بيد أن عمومية universalité الغبطة هذه ذات منطلق ذاتي في الحكم الجمالي . عندما نقول أن ثمرة ما طيبة النكهة لا نطلب من أحد موافقتنا ولكن عندما نقول أن شيئاً من الأشياء جميل المنظر نطلب من الجميع أن يوافقونا على الحكم . ومع ذلك ندرك أننا نبني حكمنا على تجربة ذاتية نقيمه على الشعور باللذة أو الكدر . ولكن عندما يتحول التصور الذاتي الجزئي إلى فكرة مجردة concept بفضل المشابهة واختلاف الظروف يحصل لدينا حكم عام . أقول مثلاً هذه الوردة جميلة (حكم جزئي) ثم بمقابلة هذا الحكم بأحكام أخرى عديدة جزئية أقول : الوردة جميلة (حكم عام) بيد أن هذا الحكم العام المنطقي مبني على حكم جزئي ذاتي[9] .

ويتساءل كانط عما إذا كان الشعور باللذة يسبق اعتبار الموضوع الجمالي . ويرى أن اعتبار الموضوع يسبق اللذة وإذا حدث العكس غدت اللذة مجرد استساغة حسية فردية لا يمكن تعميمها . أن ما يحدث هو التالي : أثناء تصورنا الموضوع تتحرك ملكات المعرفة بحرية . تلك الملكات هي الفهم والمخيلة ، الفهم يوجد التصورات ، والمخيلة تركب الحدوس المختلفة وعن لعبة ملكات المعرفة وتناغمها تنشأ حالة روحية تتسم باللذة ، هذه الحالة الروحية اللذيذة هي التي يمكن إيصالها إلى الغير أي تعميمها . وهكذا تصبح عملية الحكم الذاتية سابقة على اللذة الخاصة بالموضوع وأساساً للذة المتأتية من تناغم ملكات المعرفة[10] .

3 ـ وينتقل كانط إلى تحليل الحكم بالنسبة للغايات المعتبرة فيه ، أن الغاية برأيه هي موضوع الفكرة المجردة أو هي سببية الفكرة بالنسبة لموضوعها . والغائية ترتبط بالإرادة لأن الغاية هي ما تبغيه الإدارة . بيد أننا نقول عن شيء أو حالة نفسية أو عمل ما أنه غائي على الرغم من أن إمكانيته لا تفترض تصور غاية ، لأننا لا نستطيع أن نفسر إمكانيته ونفهمها إلا بقدر ما نعتبر فيه سببية غائية أي وجود إرادة نظمت وضعه حسب تصور مسبق . وهكذا يعني كانط بالغائية دون غاية ما لا نعزو سببه إلى الإرادة[11] .

ونحن لا ندرك الغاية إلا عندما نفكر بالشيء ذاته لمعرفته (شكله ووجوده) وكل غاية تقضي منفعة . وكما أن المنفعة لا يمكن أن تكون أساساً لحكم الذوق كذلك لا يمكن أن يكون أي تصور لغاية وضعية في أساس حكم الذوق ، وذلك لأن هذا الحكم جمالي وليس حكم معرفة ، أي أنه لا يقتضي أي فكرة مجردة لطبيعة الشيء الداخلية أو الخارجية .

والحكم الجمالي قبلي ، أي يرتكز على مبدأ قبلي[12] هو الذوق أو الشعور باللذة والكدر . هذا المبدأ يحدد النشاط الإنساني ويحفظ حيويته ، إنه ملكة داخلية ينحصر عملها في موضوع معين تدركه . ونحن نديم تأملنا للجمال لأن هذا التـأمل يقـوي ويتجدد بنفسه ويشبه توقف الفكر عند خاصة من خواص الشيء .

والحكم الذوقي مستقل عن الانفعال والجواذب العاطفية . ويكون الذوق همجياً إذا كان بحاجـة إلى الانفعالات والجـواذب . وكل منفعـة تخرب الحكم وتسلبـه حياده ولا سيما عندما توضع الغاية قبل الشعور باللذة . أن حكماً ذوقياً لا تأثير فيه للانفعال ولا يصدر سوى عن غائية شكلية هو حكم جمالي صاف[13] .

وكذلك نقول إن الحكم الذوقي مستقل عن الكمال . أن الغائية الموضوعيـة ليست سوى علاقة الشيء بغاية معينة . اما الحكم الجمالي فلا أساس له سوى غائية شكلية أي لا يقوم على غائية موضوعية . وبكلمة أخرى ليس له غـاية . وهـو بهذا يختلف عن الخير الذي يفترض غائية موضوعية أي علاقة بين الشيء وغاية معنية ، أن الغاية الموضوعية تكون اما خارجية ونسميها المنفعة ، واما داخلية ونسميها الكمال . وبما ان الحكم الجمالي يرتكز على مبدأ ذاتي وبما أن المبدأ الذي يرفده ليس فكرة مجردة أو غاية معنية لذا كان مختلفاً عن الكمال[14] .

وإذا أعلن الحكم أن شيئاً ما جميل بتأثير فكرة مجردة معنية ، فينبغي أن نفهم من ذلك انه ليس حكماً ذوقياً صافياً[15] وبهذا الصدد ينبغي أن نميز نوعين من الجمال ، الحرو الإضافي . الأول لا يفترض تجريداً والثاني يفترض تجريداً وكمالاً ، من النوع الأول نذكر الأزهار الطبيعية ، والعصافير والموسيقى والرسوم الملونة حيث لا نلتفت إلى كمالها ولا إلى أي غاية داخلية . ومن النوع الثاني نذكر الإنسان والحصان والبناء الخ . . حيث نفتش عن غاية تحدد ما ينبغي أن تكون عليه أي الكمال .

لا يوجد قاعدة موضوعية يملكها الذوق تحدد ماهية الجمال لأن الحكم الذوقي أساسه الشعور وليس المعرفة . والتفتيش عن معيار عـام قوامـه أفكار مجـردة مهمة عقيمة . غير أن اشتراك الناس بتصور بعض الأشياء والشعور بجمالها يشكل معياراً عملياً ضعيفاً ناقصاً يسمح بالقول أن الذوق المدعوم بأمثلة عديدة يملك مبدأ مشتركاً خفياً لدى جميع الناس يشير إلى التوافق المفروض أن يكون بينهم في الحكم الذي يصدرونه على مظاهر الأشياء .

ويبدو أن مثال الجمال الأعلى عبارة عن فكرة ينبغي على كل منا أن يحدثها في نفسه وبموجبها نحكم على جمال الأشياء . هذه الفكرة هي إدراك ذهني على هيئة

تصور خاص تولده المخيلة ، ويثبت بواسطة غائية موضوعية تعلق به . وهدا ما يجعل المثال الأعلى غير منتم إلى الحكم الذوقي الصرف ولكن الحكم الذوقي المعقلن . أن مثال أزهار جميلة أو بناية جميلة أو عين جميلة غير معقول إلا بالنسبة للإنسان ، فالإنسان وحده ينطوي على غاية وجوده أو يستطيع أن يحدد بنفسه غاياته بواسطة عقله ، أو يستطيع أن يستخرجها من المدركات الخارجية ويدمجها في غايات أساسية شاملة ويحكم على توافقها ، أجل الإنسان وحده من بين جميع الكائنات في العالم هو القادر على تصور مثال للجمال كما هو قادر بصفته كائناً عاقلاً على تصور مثال الكمال .

في هذا العمل المتجه إلى تكوين مثال للجمال نحتاج إلى شيئين هما الصورة المجردة التي تنتج عن حدس فريد تضطلع به المخيلة ، والفكرة التي يولدها العقل ومن شأنها وضع غايات للبشرية . والصورة المجردة تستخرج من التجربة العناصر الخاصة بشكل حيوان من نوع معين مثلاً . أما الشكل الذي يبلغ غاية الجمال والذي يصبح معرضاً عاماً للاعتبار الجمالي والذي يقاس عليه فرد من أفراد النوع فلا يوجد إلا في ذهن الإنسان يشكل صورة نموذجية . والأول من عمل المخيلة التي تستطيع أن تستعيد إمارات المدركات كما تستطيع أن تحدث صور الأشياء وأشكالها انطلاقاً من عدد لا يحصى من الأشياء المختلفة .

كل منا رأى آلاف الرجال فإذا أراد أن يحكم على الطول المثالي للرجال تقابل الذاكرة مختلف الأطوال المتوافرة في هؤلاء الرجال وتستخرج طولاً متوسطاً تعتبره المثال . وهكذا الحال بالنسبة للحكم في العين والأنف والفم والصدر الخ . . ومن ثم كان الاختلاف بين مثال الجمال عند مختلف الشعوب ، فللزنجي مثال أعلى لجمال المرأة يختلف عن مثال المرأة الجميلة لدى الأبيض ، وللصيني مثال يختلف عن الأوروبي الخ . . . الجمال المثالي إذن هو الصورة التي تنتج عن الحدوس الفردية المختلفة للمخلوقات الطبيعية من النوع الواحد والتي لا تتحقق تماماً في أي فرد منها .

أما الثانية فيشترك فيها العقل إلى جانب المخيلة . وتشكل القيم الخلقية التي يختص بها النوع البشري : الشجاعة ، الطهارة ، والوفاء الخ . . . والحكم الصادر عليها ليس حكماً جمالياً صرفاً[16] . على ضوء هذا المفهوم يمكن تحديد الجمال بأنه شكل الغائية في الشيء ولكن دون تصور غاية[17] .

4 ـ وإذا نظرنا إلى حكم الذوق على ضوء الغبطة نقول أن كل تصور يقترن إلى حد ما باللذة . وأن الضرورة الذاتية التي ننسبها إلى الحكم مشروطة ، فالحكم يدعي

الحصول على موافقة الجميع له ، وأن من يعلن أن شيئاً ما جميل يأمل من كل الناس موافقته وتأييده. ولكن الضرورة أو اجبار الآخرين على التأييد لا تتم هكذا بصورة دائمة[18] .

أن شرط الضرورة nécessité في الحكم الذوقي يعود إلى فكرة الحس المشترك . ويعتمد على القول أن الإنسان يجب أن يملك مبدأ ذاتياً يحدد بواسطة الشعور فقط لا بواسطة الفكرة المجردة وبطريقة عامة ما يلذ أو يكدر . هذا المبدأ هو الحس المشترك الذي يختلف عن الذكاء الطبيعي المعروف بهذا الاسم .

كما يعتمد على القول أن المعارف والأحكام يجب أن تنتقل بين الناس . وهذا يفترض توافقاً عاماً من القوى المدركة لدى الناس ، وشعوراً بهذا التوافق هو ما ندعوه الحس المشترك .

وعندما نقول أن شيئاً ما هو جميل لا نسمح لأحد سوانا أن يقول العكس . ونحن نفعل ذلك على الرغم من أننا لا نبني حكمنا على العقل وإنما على الشعور ، ولكننا نفترض أن هذا الشعور ليس شعوراً فردياً وحسب بل هو شعور مشترك موجود لدى جميع الناس . وهكذا يصبح الذوق قاعدة مثالية ذات اعتبار عام[19] .

ونستطيع تحديد الجمال بناء على هذا المعنى بانه ما يعرف بدون فكرة مجردة كموضوع لغبطة ضرورية[20] .

والخلاصة أن كل هذا التحليل يركز على الذوق الذي يعرف بانه ملكة الحكم على الموضوع بالاعتماد على المخيلة الحرة ، المخيلة المبدعة والعفوية التي لا تخضع لسلطان العقل وإن كانت تنسق معه[21] .

وليس لحكم الذوق غاية يسعى إلى ادراكها . أن الغبطة الجمالية ترجع مباشرة إلى حدس الشكل ولا ترجع إلى الاستعمال المفيد لهذا الشكل حسب المشاريع المتوخاة. أن غرفة منفرجة الزوايا ، أو حيواناً ذا جسم منعدم التوازن أو بناية مفتقرة إلى الانسجام بين أقسامها نشمئز منها ونشعر بعدم الرضا لأن أشكالها لا تنسجم مع الغاية منها . وهذا ليس حال الحكم الذوقي الذي يربط مباشرة الغبطة بمجرد تأمل الشيء دون اعتبار لاستعماله أو غايته .

ان الانتظام في أجزاء الشيء ضروري لادراكه لانه يوحدها في كل منسجم يؤدي إلى تكوين فكرة مجردة عامة عنه . وتكوين هذه الفكرة ضروري لمعرفته وتحديده ، وتحديده مرتبط بالغاية منه . أما بالنسبة للحكم الذوقي فالأمر مختلف ، فثمة اهتمام حربا لأشياء غير مرتبط بغاية محددة ، وثم يكون الفهم في خدمة المخيلة وليس المخيلة في خدمة الفهم . ولنضرب مثلاً يوضح ما نذهب إليه : في الأشياء التي

يتوخى منها غرض كالبناء أو الحيوان ، يعبر الانتظام الذي يعتمد على الموازة عن وحدة الحدس الذي يرافق إدراك الغاية ويرتبط بالمعرفة . ولكن عندما يقتضي الأمر أعمال ملكة التصور الحرة كما هو الحال في الحدائق و تزيين البيوت في الداخل ، ينبغي أبعاد الانتظام الدقيق لأنه يسيء إلى الذوق الجمالي . ومعنى ذلك أن القواعد الدقيقة لا تتلاءم مع طبيعة الجمال فزقزقة العصافير التي لا تحصرها قاعدة تبدو أجمل من الموسيقى المنتظمة الخاضعة لقواعد صارمة[22] .

ويلخص كانط خصائص الحكم الذوقي بخمس هي التالية :

أولاً ـ أن حكم الذوق يعين موضوع (الجميل) بناء على الغبطة التي يسببها ذلك الموضوع وهو يدعي انه حاصل على موافقة الآخرين كما لو كان الحكم موضوعياً . عندما أقول هذه الزهرة جميلة ادعي أن الآخرين يرونها جميلة مثلي . وبما أنه يعتمد على الشعور باللذة أو الكدر فهو حكم ذاتي جمالي وليس عقلياً[23] .

ثانياً ـ أن حكم الذوق لا يقوم على حجج برهانية : عندما أرى بناية جميلة أو منظراً جميلاً أو قصيدة رائعة فإني لا أسمح لمئات الناس ان يغيروا رأيي. وعلى العكس إذا رأيت شيئاً قبيحاً فإني لا أقتنع من أحد أنه جميل . هذا يعني أن موافقة الآخرين أو مخالفتهم لا تشكل بالنسبة إلي برهاننا قيماً في حكم الذوق . إذا أنشدني شاعر قصيدته أو أراني شخص منظراً يعجبه ، ولم يروقا لي ، فلن يفلحا بتغيير رأيي مهما حاولا أن يحشدا لي آراء النقاد الكبار ويذكرا لي قواعد الفن ، إني أجيب ان هذه القواعد خاطئة ، أو غير مطبقة على الوجه الصحيح[24] .

ثالثاً ـ لا يوجد مبدأ وضعي للذوق خلا الشعور باللذة أو الكدر . والنقاد لا يختلفون في ذلك عن الطباخين فليس عندهم براهين تستندهم ، وليس لديهم أصول أو قواعد يعتمدون عليها[25] .

رابعاً ـ أن مبدأ الذوق ذاتي له ملكة خاصة هي ملكة الحكم وتقوم هذه الملكة على المخيلة التي تتصور الشيء وتركب مختلف جزائه وتنسق مع العقل الذي يعي وحده الشيء[26] .

خامساً ـ ان الذوق ضرب من الحس المشترك الذي يوجد عند جميع الناس ونعني بالحس المشترك ملكة الحكم التي تأخذ بعين الاعتبار ما يفكر الآخرون لكي تربط حكمها بالفكر البشري كله وتهرب من الوهم الناتج عن الظروف الذاتية والفردية .

ويمكن صياغة قوانين الحس المشترك بما يلي :

1 ـ فكر بنفسك .

2 ـ فكر وأنت تضع نفسك مكان الآخرين
3 ـ فكر دائماً وكن منسجماً مع نفسك[27]

ويعقـد كانط فصـلاً يحلل فيه الجليـل[28] sublime يبين الفـرق بين الجميـل والجليل.فيقول انهما يتفقان في إنهما يبعثان على السرور ولا يفترضان حكماً حسياً ولا حكمـاً منطقيـاً وان الغبطة المتـأتية عنهمـا لا تتعلق باحسـاس كما هـو الحـال في المستساغ ، ولا بفكرة معنية كما هو الحال في الغبطة الناتجة عن الخير وإنمـا هو متعلق بتصور صادر عن المخيلة بالانسجام مع ملكة العقل . ثم ان الاحكام الصادرة بصددهما فردية وتبدو مع ذلك بشكل أحكام عامة مع انها لا تهدف إلى معرفة الشيء .

أما الفوارق التي توجد بين الجميل والجليل فتعود إلى أن جمال الطبيعة يتعلق بشكل الأشياء المحدودة أما جلالها فيتعلق باللاشكل واللامحدود . في الجميل تصدر الغبطة عن الكيف أما في الجليل فتصدر عن الكم .

وفي الجليل يدعي الفكر إلى أن يرتفع من الشعور إلى أفكار عامة تنطوي على غائية سامية .

ويمكن التمييز بين نوعين في الجليـل : الجليل الـرياضي والجليـل الطبيعي . يتمثل الجليل الرياضي بالعظم المطلق اللانهائي على عكس الجميل المحدود العظم. ويتمثل الجليل الطبيعي بقوة الـطبيعة الهـائلة التي تسبب الخوف كـالغيوم والـرعود والبراكين الخ . . . بعكس الجمال الطبيعي الباعث على الطمأنينة .

الفن :

يختلف الفن عن الطبيعة ، والعمل لا يدعى فنا إلا إذا كان صادراً عن الحرية أي عن الإنسان ـ المفكر الحر ـ الذي يضع العقل في أساس أعماله . ومن هنا كان عدم تسميتنا قرص الشمع الذي تصنعه النملة فناً إلا بالمقابلة مع الفن لأنها لا تعمل بموجب العقل بل بموجب الغريزة[29] .

ويختلف الفن عن العلم science الذي هو نتيجة المعرفة ، بينما الفن نتيجة الحذاقة[30]

وكذلك يختلف الفن عن المهنة بان الفنان حر والعامل خادم . الفن نشاط ممتع بذاته والمهنة نشاط غير ممتع بذاته بل بسبب ما يوفره من أجر[31]

وللفنون الجميلة مظهر الطبيعة وينبغي أن نتنبه ونحن ننظر في الآثار الفنية إلى أنها من نتاج الإنسان وليس من نتاج الطبيعة .

أن الفن وليد العبقرية Génie وهي هبة طبيعية أو استعداد فطري في النفس تقوم بانتاج شيء أصيل بعيد عن التقليد لا نعرف له قاعدة معينة[32] .

ويشكل نتاج العبقرية نموذجاً يصلح أن يكون بالنسبة للآخرين مقياساً أو قاعدة للحكم .

ولا يستطيع العبقري أن يفسر نتاجه بنفسه ولا أن يصف لنا كيف حقق نتاجه كما لا يعرف كيف تولدت الأفكار التي تمخض عنها .

أما الملكات النفسية التي تكون العبقرية فهي المخيلة والفهم ، المخيلة تنتج الصور وتبدع أشياء أخرى اعتماد أعلى على المادة التي تقدمها لها الطبيعة ولكن المخيلة تبدع هذه الصور مستعينة بالعقل . إذن من اتحاد العقل مع المخيلة تحمل العبقرية . في عملية التفكير تخضع المخيلة لسلطان الفهم ، اما في مجال العبقرية الفنية ، فالعقل يخضع للمخيلة . المخيلة هنا حرة تستطيع أن تقدم للعقل مادة غنية غير مصنعة أو محروثة يستغلها لا بصورة موضوعية لأجل المعرفة ولكن بصورة ذاتية لأجل الخلق الفني المركب من أفكار ومن تعابير لغوية تجسد تلك الأفكار[33] .

أن العبقرية هي الشرط الأساسي لابداع الفنون الجميلة ولكن الذوق يلعب دوره الكبير كملكة للحكم عليها . انه ينظم العبقرية ويقويها ويستخدمها ويلطفها ويحدد اتجاهها ومداها ، ويلقي أضواء كاشفة على الآثار الفنية ويقربها من النفس ويقدمها لهم نماذج تحتذي جديرة بالاعتبار كمصادر للثقافة والمتعة[34] .

يقسم كانط الفنون الجميلة على أساس الوسائل التي يلجأ إليها الفنانون في عملهم . وهي الكلمة والصورة والصوت ، وهكذا لا يوجد في الأصل سوى ثلاثة أنواع من الفنون الجميلة هي :

1 ـ فن الكلمة ويتمثل بالشعر والخطابة .
2 ـ فن الصورة ويتمثل بالنحت والتصوير .
3 ـ فن الصوت ويتمثل بالموسيقى[35] .

ويمكن أن تمتزج هذه الفنون مع بعضها لتتولد فنون جديدة فالشعر يتحد بالموسيقى في الغناء ، والغناء يتحد مع التصوير في الأوبرا الخ . . .

ويتبوأ الشعر المكانة الأولى لأنه يوسع آفاق الفكر ويمنح المخيلة الحرية ويهب النفس القوة ويجعلها تشعر بحريتها وعفويتها ، ويسمح بتأمل الطبيعة والاستمتاع بها

أما الخطابة فهي الإقناع والخداع في الآن ذاته . وإنها فن جدلي وسلاح ذو

حدين يستخدم للضرر والنفع .

وتحتل الموسيقى المرتبة الثانية من حيث القيمة بعد الشعر. وهي تحرك النفس وتثير أعماقها ولكنها لا تنطوي على أي نفع للفكر. وينبغي أن تكون متنوعة الأنغام لئلا تجلب الضجر .

ويفضل التصوير سائر الفنون الشكلية لانه أساسها جميعاً ويتلاءم مع الحدس . وهو يتوجه إلى حاسة النظر بينما يتوجه النحت إلى حاستي النظر واللمس. وقد سبق ظهوره التصوير ، ويدخل في العمارة[36] .

هربرت سبنسر يتابع كانط (1820 - 1903)

هذه هي خلاصة مذهب كانط الجمالي . هذا المذهب لم يمت بموت صاحبه بل تابع الحياة في أشخاص عدد كبير من الاتباع . منهم معاصره شللر (1759 - 1805) الذي قال أن الشكل هو كل شيء في البناء الفني الجميل ولا قيمة للمضمون . ومنهم شيلنغ (1775 ـ 1854 م) . الذي رأى في النشاط الجمالي صلة الوصل بين الفلسفة النظرية والعملية فهو نشاط لا واع كالطبيعة وواع كالفكر . أما سائر آراء كانط التي ترتكز على الفصل بين الجمال والخير والحق والمنفعة فقد بعثت في سبنسر ، لقد تبنى سبنسر وسائر أصحاب المدرسة التطورية موقف كانط القائل أن الفن ضرب من اللعب يقوم به الخيال والفهم وأن فكرة الجمال متعارضة مع الفائدة وهو يعتبر العواطف الجمالية نابعة من رغبة الإنسان في اللعب وأن لذة اللعب ولذة الجمال صنوان لا يختلفان .

ويشرح سبنسر وظيفة اللعب في تطور الكائنات الحية فيقول أن تلك الكائنات عندما تشعر بفيض في النشاط العصبي تندفع إلى انفاق هذا الفيض فتعمد إلى اللعب لأن العضو إذا بقي مدة طويلة في حالة الراحة يصبح أشبه بعمود كهربائي مشحون بطاقة متزايدة تسعى إلى الانطلاق ، فالفأر يقرض أشياء لا تغذيه أعمالاً لنشاط أسنانه ، والهر يخدش الكرسي والشجرة بأظفاره ، يستعيض بها عن الفريسة أو يدحرج كرة ويثب عليها كما يفعل بالفأرة ، والكلب يعدو وراء فريسة خيالية أو يعض ظاهر الجلد الخ . . . كل هذا يدل على ان كل عضو من الأعضاء المشتركة في تركيب الجسم الحي يجد لذة في النشاط ولو كان هذا النشاط غير جدي ومفيد[37] .

بالنسبة للإنسان نرى الأمر لا يختلف كثيراً . أن ألعاب الأطفال كلعبة الحرب ولعبة العروس صور عن مشاغل الحياة البشرية ، وإن تلك الألعاب توفر للإنسان لذة المحاكاة والتقليد من جهة ، ولذة أعمال القوى الكامنة في الغرائز الطبيعية التي لم

تعمل من جهة ثانية . في معظم الألعاب أكبر متعة نشعر بها هي متعة التغلب على الخصم ونحن نعرف أن التغلب شرط من شروط البقاء ولذا نسعى إلى أروائها باستمرار ، إذا فاتنا تغلب شاق أو ظفر حقيقي صعب اكتفينا بغلبة نحققها في اللعب بواسطة الحذاقة ، هذا ما يبدو لنا في ألعاب الشطرنج والنرد والكرة وسواها . هذه الملاحضات جميعاً تقودنا إلى الاعتقاد « ان الفن ، هذا النوع المرهف من أنواع اللعب يرجع في أصله أو في مصدره الأول أو في أول مظاهره إلى غريزة الكفاح ، كفاح الطبيعة وكفاح الإنسان وما زال إلى اليوم في المجتمع الحديث نوعاً من العلاج المهدىء ، إنه انفاق غير مضر للزائد من قوانا التي أصبحت معطلة بفضل السلام العام ، إنه من جهاز المجتمع بمثابة مخرج الأمان من الإله . . .[38] .

وبصدد اللذة الفنية يرى سبنسر انها غير مرتبطة بالوظائف الحيوية وانها لا تهيء لنا أي منفعة محددة ، فلذة الألوان والأصوات والروائح الزكية لا نتوخى منها أي فائدة محسوسة . عندما نسمع جرس الغذاء ينصرف اهتمامنا إلى الطعام والمائدة أما حين نسمع معزوفة موسيقية فإننا نصغي إليها ولا نفكر بشيء غيرها ونحن نطرب لها مع إنها لا تحمل لنا أي فائدة .

وينتهي سبنسر من هذه الملاحظات إلى النتيجة الهامة التالية : أن الشعور بالجمال أكثر تنزها عن الغرض من الشعور بالخير أو العدل ، ذلك أن الحاجة والمنفعة هما الأصل الأول للمشاعر الأخلاقية ، بينما العواطف الجمالية ترد جميعاً إلى اللعب وبذلك تكون أنقى من كل فكرة نفعية .

ويمكن أن نعد الجمال من هذه الناحية أسمى من الخير وأدنى منه في آن واحد وبهذا الصدد يقول شيللر : (ليست صرخة الشهوة هي التي نسمعها في تغريدة الطير الموقعة)[39] .

ويؤكد سبنسر على أن الحاجة والرغبة تنفيان كل شعور جمالي وعلى أن السعي إلى تحقيق غاية من الغايات المفيدة للحياة يجعلنا نفعل الصفة الجمالية في هذه الغاية .

لقد حاول سبنسر أن يقترح نظرية جمالية تستند إلى العلوم الوضعية فساهم في بناء علم جمالي سفلي ذي نمط بيولوجي أو اجتماعي . . ومع ذلك لم يكن هذا الفيلسوف مجدداً في هذا المضمار لأن الموضوعات التي عالجها سبقه إليها كانط وغيره . وأهم مؤلفاته : فلسفة الأسلوب ، المجدي والجميل ، أصل الموسيقى ووظيفتها[40]

هامش الفصل الخامس (الباب الأول)

(1) Kant, Critique de la faculté de juger, (Traduit par A. Philon, 3èm ed. librairie philosophique, j, Vrin, Paris, I974) P.P. 40 - 42.
(2) ibid. P. 49.
(3) ibid. P. 50.
(4) ibid. P. 52.
(5) ibid. P. 5I.
(6) ibid. P. 55.
(7) ibid. P. 62.
(8) ibid. P.P. 55 - 56.
(9) ibid. P.P. 57 - 59.
(10) ibid. P.P. 60 - 6I.
(11) ibid. P. 63 -.
(12) ibid. P.P. 64 - 65.
(13) ibid. P. 66.
(14) ibid. P. 68.
(15) ibid. P.P. 7I - 72.
(16) ibid. P.P. 73 - 76.
(17) ibid. P. 76.
(18) ibid. P. 77.
(19) ibid. P.P. 78 - 79.
(20) ibid. p. 80.
(21) ibid. P. 80
(22) ibid. P.P. 8I - 83.
(23) ibid. P.P. II7 - II9.
(24) ibid. P.P. II9 - I20.
(25) ibid. P. I20.
(26) ibid. P.P. I2I - I22.
(27) ibid. P.P. I26 - I29.
(28) ibid. P.P. 84 - II5.
(29) ibid. P.P. I34 - I35.
(30) ibid. P. I35.
(31) ibid. P. I35.
(32) ibid. P. I38.
(33) ibid. P. I43 - I46.

(34) ibid. P. I48.
(35) ibid. P.P. I49 - I50.
(36) ibid. P.P. I50 - I53.

(37) جويو ، مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ص .22
(38) المصدر عينه ، ص .23
(39) المصدر عينه ، ص .24
(40) هويسمان ، علم الجمال ، ص .92

الفصل السادس

هيغل وتطور الفن
(1770 ـ 1831 م)

1 ـ يشكل كتاب هيغل « علم الجمال » محاولة جادة لارساء أساس هذا العلم .فهو يعني بتحديد موضوعه وتمييزه عن سائر العلوم ودفع الاعتراضات الموجهة ضده ، وبابراز منهجه ودراسة مذاهبه وفنونه .

يقرر منذ البدء ان بحثه يقتصر على الجمال الفني دون الجمال الطبيعي ويضع الجمال الفني فوق الجمال الطبيعي لانه نتاج للروح ، وإن كل ما يأتي من الروح أسمى مما هو موجود في الطبيعة ، وأردأ فكرة تخترق فكر الإنسان أفضل وأرفع من أعظم انتاج للطبيعة »[1] .

كما يقرر علاقة الفن الوثيقة بالدين والفلسفة ، لقد لجأ الإنسان على الدوام إلى الفن كوسيلة لوعي اسمى أفكار روحه واهتماماته ، وقد صبت الشعوب أرفع تصوراتها في نتاجات الفن . وإن الحكمة والدين يتجسدان عيناً في أشكال يخلقها الفن الذي يضع بين أيدينا المفتاح الذي بفضله نمتلك القدرة على فهم حكمة العديد من الشعوب وديانتها[2] » .

ليكون لدينا علم لا بد من أن يكون موضوعه موجوداً ولا بد من تحديد هذا الموضوع . فلسفة الفن حلقة لازمة في مجمل الفلسفة ، لذلك كان موضوع علم الجمال بحاجة إلى تحديد وإثبات على عكس العلوم الطبيعية ذات الموضوعات المعطاة والمعرفة[3] . ان موضوع هذا العلم هو الجمال أو الفنون الجميلة ولسنا بحاجة إلى البرهنة على فكرة الجمال ، أن الجمال والفن في نظر هيغل مسلمة تنبع من نسق الفلسفة . ونحن لا نجد أمامنا في البدء سوى تصور واحد هو تصور وجود أعمال فنية .

ويرفض هيغل اعتراضاً يقول أن إقامة فلسفة للفن مستحيلة بسبب لا تناهي مضمار الجمال أو بسبب التنوع اللامتناهي لما يسمى بالجمال ، فالأشياء الجميلة لا متناهية التنوع : ابداعات النحت ، الموسيقى الرسم الخ . . عند مختلف الشعوب وفي مختلف العصور كيف السبيل إلى تصنيفها . . . ثم أن الفن بوصفه نتاجاً للمخيلة يمتلك القدرة على محاكاة الأشياء الطبيعة وعلى خلق أشكال يستمدها من نفسه غير محدودة وبالتالي يستحيل حصرها وإخضاعها للعلم . أضف إلى ذلك إنه يستحيل اكتشاف معيار نعتمده للفصل بين ما هو جميل وما هو غير جميل لأن الأذواق تختلف إلى ما لا نهاية له .

رد هيغل على هذا الاعتراض بانه خاطيء ينطلق من الخاص ، من الأشياء والظاهرات وإنما يجب البدء من العام الشامل ، أي بفكرة الجمال الكلية عملاً يقول أفلاطون : « يجب البدء لا بالمواضيع الخاصة الموصوفة بانها جميلة وإنما بالجمال » .

وإذا قال بعضهم أن الفن بطبيعته يفلت من سلطان الفلسفة لأن دائرته محدودة بمشاعرنا وحدوسنا ومخيلتنا بينما تقوم الفلسفة على التفكير والمنطق أجاب هيغل : هذا قول غير صحيح ، أن الروح يملك مقدرة على النظر إلى نفسه والتفكير بنفسه وبكل ما ينبثق عنه بما في ذلك الفن « أن الفن والأثار الفنية بانبثاقها عن الروح وتولدها عنه تكون ذاتها من طبيعة روحية . من هذا المنظور نرى الفن أقرب إلى الروح وفكره من الطبيعة الخارجية الجامدة الهامدة . والروح لا يلتقي إلا ذاته في منتجات والفن »[4] .

وإذا قال فريق آخر « أن الفن ليس جديراً بمعالجة فلسفية لأنه أشبه بجني أنيس يجمل أجواءنا الخارجية والداخلية بتخفيفه حدة الظروف أو تلطيفه تعقيد الواقع أو بملئه على نحو أوقات فراغنا . وإذا قال فريق مناوىء أن الفن ليس غريباً عن ضرورات الحياة العملية وليس فيه ما يتنافى مع الأخلاق أجاب هيغل أن الرأيين خاطئان لأننا ، إذا طالبنا الفن بأن يخدم غايات باطلة أو غايات سامية نجعل منه مجرد وسيلة بدل أن يكون غاية في ذاته »[5] .

وإذا اعترض قوم قائلين أن الفن هو ملكوت الظاهر والوهم وهو بذلك ليس صالحاً لأن يكون موضوعاً للعلم لأن العلم ينشد الحقيقة ويدرس الواقع أجاب هيغل : صحيح أن الفن يخلق ظواهر وأوهاماً ، ولكنه مع ذلك ينطوي على الحقيقة أكثر من عالم الواقع أو مجمل الأشياء الخارجية « أن هذا المجموع من الأشياء والاحساسات ليس عالم حقيقة وإنما هو عالم أوهام . نحن نعلم أن الواقع الحق يوجد فيما وراء

الاحساس المباشر والأشياء التي تدركها ادراكاً حسياً مباشراً . نعت الوهمي ينطبق إذن على العالم الخارجي أكثر بكثير مما ينطبق على ظاهر الفن » لأن الفن يجسد جوهرية الروح وهي أشد واقعية ووجوداً من الأشياء الخارجية المحسوسة[6] .

ليس للفن غاية وراء ذاته ، فهو ليس وسيلة للتسلية والترفيه واللذة وليس وسيلة للتوجيه والاصلاح والأخلاق ، وقد يلتقي أحياناً مع الأخلاق وأحياناً مع البطالة واللذة ، ولكن غايته السامية هي أن يكون كالدين والفلسفة تعبيراً عن الألهي ، عن أرفع حاجات الروح وأسمى مطالبه وقد قلنا ذلك آنفاً : لقد وضعت الشعوب في الفن أسمى أفكارها ، وكثيراً ما يشكل بالنسبة إلينا الوسيلة الوحيدة لفهم ديانة شعب من الشعوب ، ولكنه يختلف عن الدين والفلسفة بكونه يمتلك القدرة على اعطاء تلك الأفكار الرفيعة تمثيلاً حسياً يضعها في تناولنا »[7] .

ومع ذلك ليس الفن أسمى نمط للتعبير عن الحقيقة لأنه يعمل في مادة حسية بحيث لا يكون له من المضمون سوى درجة معينة من الحقيقة . وتصبح الديانة والفلسفة النابعة من العقل أسمى بكثير من درجة الفن .

وفي أيامنا هذه ما عاد الناس يوقرون عملاً من أعمال الفن ، ونحن لا نتأثر اليوم بالفن كما كان يتأثر أجدادنا عبر التاريخ يوم كانت الأعمال الفنية أسمى تعبيراً عن الفكرة المطلقة . صرنا اليوم نخضعه لفكرنا . لقد ولت الأيام الزاهية للفن الإغريقي والعهد الذهبي للعصر الوسيط ، وأصبح شيئاً من مخلفات الماضي وهو يجد نفسه اليوم منبوذاً ، وكل ما يثيره فينا إلى جانب المتعة المباشرة حكم تتناول المضمون ووسائل التعبير والمطابقة بينهما[8] .

ينكر هيغل الرأي القائل أن الدافع إلى الفن هو الرغبة في اللعب والتسلية ويرى أن العلة في الإبداع الفني هي كون الإنسان كائناً مفكراً ومحبواً بالوعي . وعلى الإنسان من حيث انه محبو بالوعي أن يقف بمواجهة ما هو كائن . عليه أن يجعل من ذلك موضوعاً لذاته ، يتأمله . « تنطوي الحاجة العامة إلى الفن إذن على جانب عقلاني ، يتمثل في أن الإنسان بوصفه وعياً ، يظهر ذاته ، يزدوج ، يعرض نفسه لتأمله الخاص ولتأمل الآخرين وبالعمل الفني يسعى الإنسان ـ وهنا هو صانعه ـ إلى التعبير عن وعيه لذاته »[9] .

ويؤكد هيغل مذهبه القائل أن الفن ليس هدفاً وراء ذاته ، وانه ليس وسيلة تخدم شيئاً آخر أو توصل إليه كالأخلاق أو السياسة أو الدين الخ . . . ويردف قائلاً : إذا كنا نريد أن نعزو إلى الفن هدفاً نهائياً ، فإنه لا يمكن أن يكون سوى هدف كشف الحقيقة

وتمثيل ما يجيش في النفس البشرية تمثيلاً عينياً مشخصاً وهذا الهدف مشترك بينه وبين التاريخ والدين الخ . . .[10] .

2 ـ ويبحث هيغل في عملية انتاج الفن وكيف تتم . ويرفض الرأي القائل أن تعلم قواعد معينة توضع للفن يكفي لانتاجه ، ويقول أن التقيد بقواعد ليس هو ما يتيح انتاج أعمال فنية ، فالعمل الألي الخارجي هو وحده الذي ينصاع لقواعد ، العمل الفني ليس نتاجاً آلياً فلا سبيل إلى تقييده بقاعدة[11] .

فلا بد إذن من توافر العبقرية والموهبة (العبقرية شيء أهم وأشمل من الموضوع) وهكذا يغدو الانتاج الفني ضرباً من الالهام . ولكن العبقرية تحتاج لتكون خصبة إلى فكر منظم ومثقف وإلى درية طويلة أو قصيرة لأن العمل الفني ينطوي على جانب تقني لا يمتلكه المرء إلا بالتمرين كالنحت والهندسة المعمارية والشعر والتصوير وإلى ثقافة واسعة تتمثل بمعرفة عميقة بخفايا النفس البشرية وقوانين العالم .

أن العبقرية أو الموهبة الفنية هي ملكة طبيعية ولذلك تظهر مبكراً لدى بعض العباقرة . وهي ترتكز على المخيلة الخلافة التي ينجلي فيها الروح وقد وعى ذاته بواسطة عناصر حسية . أن النشاط الفني يرتكز على مضامين روحية ممثلة تمثيلاً حسياً[12] .

ويميز هيغل بين المخيلة الخلاقة والخيال العادي الذي يرتكز إلى ذكرى ظروف معاشه أو تجارب ناجزة من دون أن يكون خلاقاً « أما الخيال الخلاق في الفن فهو خيال روح عظيم ونفس عظيمة . خيال يعقل وينجب تمثيلات وأشكالاً مسبغاً على أعمق الاهتمامات الإنسانية وأكثرها عمومية تعبيراً مجازياً حسياً محدداً واضحاً[13] .

أن تقويم الأعمال الفنية يعتبر مسألة هامة ويلاحظ هيغل طريقتين سلكهما العلم بهذا الصدد : الطريقة الأولى تتناول الجانب الخارجي من الأعمال الفنية فيصنفها وفق نظام معين ويصوغ نظريات عامة حولها . والطريقة الثانية تتناول الجمال ونستغرق بتأملات عنه وتفلسفه ولا تمس ما هو خاص في الأعمال الفنية .

فيما يتعلق بالطريقة الأولى ، يرى هيغل انها ضرورية لا غنى عنها لمن يتطلع إلى أن يغدو علامة في الموضوع الفني أو موضوع الفن . إنه يحتاج إلى معارف واسعة شديدة التنوع . . . الأعمال الفنية الفردية قديمها وحديثها عند مختلف الشعوب بالإضافة إلى وجهات النظر النقدية أو الأحكام التي تم استنباطها من دراسة تلك الأعمال والتي نطلق عليها اسم النظريات الفنية ككتاب الشعر لأرسطو مثلاً .

بيد أن تلك النظريات رغم احتوائها على تفاصيل مفيدة فإن مفترضاتها وقواعدها

قد استخلصت من عدد محدود للغاية من الأعمال الفنية التي جرى اختيارها . وهي من جهة أخرى ليست في غالب الأحيان سوى تأملات مبتذلة تقضي عليها عموميتها بعدم الصلاحية للمنطق العلمي ، وأخيراً أن تلك القواعد ليست مؤهلة للمساعدة على النفاذ إلى جوهر العمل الفني وعلى الامساك بحقيقته الخافية ومغزاه العميق[14] .

وكان لا بد عند انعدام المقياس الموضوعي للحكم على الأعمال الفنية من اللجوء إلى الذوق الذاتي الذي يتمرد على كل قاعدة ونقاش لأن الناس يتباينون في أذواقهم وكذلك الشعوب. أن حبيبة كل عاشق تبدو له أجمل فتاة في العالم وأن الحسناء الأوروبية تثير نفور الرجل الصيني الخ . . . وهنا يبدو هيغل غير راض عن اتخاذ الذوق وسيلة لتقويم الأعمال الفنية . أن الذوق هو حس بالجمال ، وأن يكون عند المرء ذوق فهذا معناه أن يكون عنده شعور الجمال حس الجمال ، وهو ضرب من الإدراك لا يتجاوز حالة الشعور[15]، أن هذا الذوق لا يغني غناء كبيراً ويعجز عن تعمق أي شيء ، أن المسألة تتطلب تقويماً في العمق ولا يسع الذوق والشعور إلا أن يبقيا على السطح ويكتفيا بتأملات مجردة . أن الذوق يتشبث بالتعلق بالمظاهر الخارجية ولكنه عاجز عن النفاذ إلى الأعماق ، إلى العواطف المشبوبة والشكائم القوية[16] .

هناك وسيلة أخرى لتقويم الأعمال الفنية هي الذكاء. وتكاد اهتمامات الفن تكون هي عينها اهتمامات الذكاء ، وان الأعمال الفنية إذ تتوجه إلى الذكاء ، ينبغي أن يجري تقويمها من وجهة نظر الروح لا من وجهة نظر الحواس »[17] .

3 ـ أن الفن يتكون من الفكرة الممثلة في شكل عيني وحسي ، وتكمن مهمة الفن في التوفيق بين هذين العنصرين : الفكرة وتمثيلها الحسي بتشكيل كلية حرة منهما . ويشترط هيغل ثلاثة شروط لتحقيق هذ التوفيق : الأول أن يكون المضمون صالحاً للتمثيل فنياً ، وبدون ذلك يأتي الربط ركيكاً واهياً . والثاني أن يكون المضمون عينياً حسياً غير مجرد ، والثالث أن يكون الشكل أو الصورة فردياً أو عينياً .
أو يكون الهدف من تلاقي المضمون مع الصورة أن يوقظ صدى في نفوسنا وهذا ما يميز الأعمال الفنية عن أشياء الطبيعة الجميلة . أن أصوات الطيور تصدح في الغابات ولا يسمعها أحد وهناك زهور تفوح وتروى دون أن يشمها أحد. غير أن العمل الفني لا ينطوي على نظير هذا لتجرد والتنزه عن الغرض فهو سؤال نداء موجه إلى النفوس والأرواح[18] .

ان مهمة الفن تقوم في وضع الفكرة بمتناولنا بشكل حسي ، ومن انصهارهما وتداخلهما تكون نوعية الفن ، وعليه يبني تقسيم الفنون وتطورها تبعاً لمسيرة الروح ، أن التطور الذي يجري في داخل الروح يكمن في التعاقب التدريجي للتمثيلات الفنية

المرتكزة إلى تصورات العالم التي تعكس أفكار الإنسان عن ذاته وعن الطبيعة وعن الآلهي . وعلى هذا الأساس يرى هيغل أن الفن مر بثلاثة أطوار هي : الرمزية والكلاسيكية والرومنسية .

في الفن الرمزي أو الشرقي تكون الفكرة مجردة وتكون الأشكال غير مطابقة لها . المضمون مجرد مشوش يفتقر إلى التحديد والدقة والوضوح ، والشكل الخارجي مباشر وطبيعي . ولذلك تسلك الفكرة مسلكاً تعسفياً تجاه المادة الخارجية الطبيعية . ونظراً لأنها لا تكون قد أفلحت في التآلف معها فإنها تحول الأشكال الطبيعية إلى أشكال غير طبيعية ، وتخلط المادة وتهرسها وتدخل عليها المغالاة ومجاوزة الحد[19] .

في الفن الرمزي يبقى التعبير في حالة المحاولة أو التجربة ، وعلى هذ الأساس يتم الحصول على جبابرة ومردة تماثيل لها ألف ذراع وتمثل القوة في شكل أسد ويمثل الأسد آلها . في هذا نطابق خارجي محض مجرد في رمزيته .

ويتميز الفن الرمزي أيضاً بأنه ينطلق من التشكيلات الطبيعية التي تؤخذ كما هي وتدخل فيها الفكرة الكلية المطلقة غير المتعينة . ولا يراعي التناسب بين الفكرة والشكل .

بعد الفن الرمزي يظهر الفن الكلاسيكي أو الأغريقي الذي يحقق التطابق التام بين المضمون والشكل ، ويكف الشكل عن أن يكون طبيعياً ، صحيح أننا نبقى هنا أمام شكل طبيعي لكنه شكل متحرر من أسا رفاقة التناهي وموافق كل الموافقة لمفهومه[20]

ويتمثل هذا الشكل بالوجه الإنساني الذي يجسد خير تجسيد ما هو روحي ذلك لأن الروح لا يغد ومحسوساً بالنسبة إلينا إلا بقدر ما يتجسد في الإنسان .

ويلي الطور الكلاسيكي الطور الرومنسي أو المسيحي « ويتسم بانقسام وحدة المضمون والشكل وبالتالي بعودة إلى الرمزية لكنها عودة كانت في الوقت ذاته تقدماً . في الفن المسيحي أو الرومنسي حصل طلاق بين الحق والتمثيل الحسي ، لقد تحررت الفكرة من المادة ولم يعد الآله المسيحي كالآله الاغريقي غير المنفصل عن الحس ، انه غدا متصوراً . ان الروح تشكل الذاتية اللامتناهية للفكرة . لذا نرى المسيحية التي تصور الله روحاً لا فردياً وخاصاً بل مطلقاً قد عزفت عن التمثيل الحسي والجسمي البحت . على عكس الفن الكلاسيكي الذي يرجع عيبه إلى انعدام الذاتية وكثرة القيود[21] .

في الفن الرومنسي يصبح الشكل الحسي ثانوياً وتهيمن العاطفة وتصبح الفكرة حرة مستقلة . وبعامل الجانب الحسي الخارجي معاملة الشيء العديم الأهمية والقابل للهلاك[22] .

إذن في الفن الرومنسي كما في الفن الرمزي انفصام بين المضمون والشكل وعدم تناسب بينهما . ولكن الفرق بينهما هو أن الفكرة في الفن الرومنسي أدركت كمالها ولم تعد بحاجة إلى التعرض لضغط الوسائل الحسية لتظهر .

بعد رصد تطور الفن نظر هيغل في أسباب تنوع الفنون وعزا ذلك إلى اختلاف المواد الحسية التي تعتمدها . « ان الموضوعية الخارجية التي تندمج بها هذه الأشكال بواسطة موادها الحسية والخاصة بكل واحد منها تقوم بعملية فصل بينها فيلقي كل شكل تحقيقه المطابق في مادة خارجية محددة وفي تمثيله[23]. أن مضمون الفن ممثلاً بالجمال ليس سوى الروح ، والروح الحقيقي هو المطلق : « أن تلك المنطقة من الحقيقة الآلهية التي يعرضها الفن للتأمل الحدسي وللشعور تؤلف مركز عالم الفن بأسره ، ذلك المركز الممثل بالوجه الآلهي الحر المستقل ، الذي استوعب تمام الاستيعاب جميع جوانب الشكل والمواد ، بأن جعل منها التعبير الأمثل عنه . الله المثال هو الذي يؤلف المركز . الله بتطوره ، يغدو العالم ويفعله ينشطر شطرين : الطبيعة اللاعضوية المجردة من الروح والذاتية العينية الروحية »[24] .

أول تحقيق للفني تمثل في الهندسة المعمارية التي تحول الطبيعة اللاعضوية وتقربها من الروح . ومضمون الهندسة المعمارية مجرد ، ومادته ميكانيكية ، ثقيلة ، ولهذا تكتفي بالالماع إلى الله بدل تظهيره بوضوح وكأنها تمهد الطريق إليه فتشيد له المعابد وتمهد له مكاناً يؤمه الناس وتنظم عملها وفق قواعد التناظر .

وحين تريد الهندسة المعمارية أن تحقق مطابقة أفضل بين المضمون والشكل تخرج إلى مضمار فن آخر هو النحت . فالنحت يدخل الله بذاته إلى موضوعة العالم الخارجي وتتجلى الذاتية الفردية خارجاً . أن النحت يمثل الروح في شكله الجسمي بحالة من السكون الرائق والهنيء ويكون التطابق بين الشكل والمضمون مطلقاً ولا يتفوق أحدهما على الآخر . يصور التمثال الوجه الآلهي عينه ولم يعد الحجر مجرد أشكال لا مبالية كما كان الحال في الهندسة المعمارية ولقد كان للنحت فضل السبق للتعبير عن العالم الباطن والروحي في راحته الأبدية ، واستقلاله الجوهري .

أما الرسم فمادته الألوان ، ويمتاز بتحرره من المادة الثقيلة وقدرته على تمثيل كل ما يجيش في النفس من عواطف ومشاعر . فهو فن ذاتي رومنسي . ولكنه يعبر عن

وقت واحد عن أوقات الحياة .

وأكثر ذاتية من الرسم الموسيقى ومادتها الأصوات التي تخاطب السمع الحاسة المثالية وهي مركز الفن الذاتي والانتقال من الحساسية المجررة إلى الروحية المجردة . وهي تقوم على أساس علاقات عقلانية . ولكن الأصوات تكون مبهمة غامضة .

أما الشعر فهو الفن العام الأكثر شمولاً ، الفن الذي أفلح في الارتفاع إلى الروحية الأسمى . ومادته اللغة التي تتكون من أصوات تختلف عن أصوات الموسيقى . أن الصوت الذي كان في الموسيقى رنيناً مبهماً تحول إلى كلمة ملفوظة واضحة تعبر عن أفكار ومشاعر وأشياء . لقد تحولت الأصوات إلى إشارات تمثيل في الشعر بأنواعه الثلاثة : الملحمي والمسرحي والغنائي . والشعر أكمل الفنون لانه يصور الغنى الروحي ، والشعر المسرحي خيره لانه يصور العالمين الباطني والخارجي ويمثل التاريخ والطبيعة والنفس بينما يقتصر الغنائي على النفس والملحمي على التاريخ[25] .

وإذا كان الفن الرمزي يجد خير تطبيق له في الهندسة المعمارية فإن الفن الكلاسيكي يبتدىء بوضوح في النحت ، بينما يشكل الفن الرومنسي مضمار الرسم والموسيقى والشعر[26] .

4 ـ تلك هي نظرة هيغل إلى الفن ، إنه انزال فكرة في مادة ، وليس مجرد تقليد للطبيعة كما فهمه أرسطو ، ولهذا نراه يهاجم الفيلسوف اليوناني وينتقد نظرية المحاكاة التي أتى بها نقداً عنيفاً[27] . أن مهمة الفن حسب تلك النظرية تكمن « في الاستنساخ البارع للأشياء مصوراً كما هي موجودة في الطبيعة ، وتكون ضرورة مثل هذا التقليد الذي يتم وفقاً للطبيعة مصدراً بالتالي للذة . أن هذا التعريف يعزو إلى الفن هدفاً شكلياً خالصاً ، هدف إعادة صنع ما هو موجود في العالم الخارجي وكما هو موجود فيه مرة ثانية وبالوسائل المتاحة للإنسان . لكن هذا التكرار قد يبدو نافلاً عديم النفع لا طائل فيه إذ ما حاجتنا أن نرى من جديد في لوحات أو على خشبة المسرح حيوانات أو مناظر أو أحداثاً إنسانية سبق لنا أن عرفناها[28] .

أن الفن يغدو ولعبة تبقى نتائجها على الدوام دون ما تقدمه الطبيعة . وإذا كان الإنسان بمحاكاة الطبيعة يريد أن يمتحن براعته في الخلق أو الصنع ومنافسة الطبيعة فانه لن يستطيع أن يضاهيها .

أضف إلى ذلك أن الفن الذي يقلد الطبيعة سيحرم من حريته ، من مقدرته على

التعبير عن الجمال وعن قيمته ، لأن النتاج يستمد قيمته من مضمونه بقدر ما يصدر هذا المضمون عن الروح . وما دام الإنسان يقلد فهو لا يتخطى حدود الطبيعة .

ويخلص هيغل إلى القول أن هدف الفن لا ينبغي أن يكون محاكاة الطبيعة ، أن الطبيعة والواقع مصدران لا يستطيع الفن أن يستغني عنهما ولكن هدفه هـو ترضيـة النفس . « فالفن يحرك جميع المشاعر فينا السامية والخسيسـة . ولذلـك ينبغي أن يهدف إلى تلطيف الهمجية والعواطف الحارة ويتم ذلك بتمثيل الاهواء ذاتها والمشاعر عينها أو بوجه عام الإنسان كما هو . بذلك يعي الإنسان ذاته ويصبح وجهاً لوجه في حضرة غرائزه فيكتشفها ويتحرر منها[29] .

ويضيف هيغل أن حقيقة الفن لا تكمن في محاكاة الـطبيعة وإنمـا تكمن في التوافق بين الخارج الداخل . أن الفن يختار من الواقع كل ما هو متناغم مع مفهومه الحقيقي ويدع كل ما لا يتطابق مع ذلك المفهوم . وبعملية الانتقاء أو التطهير هذه يخلق المثال ، أن الرسام مثلاً ينحي جانباً كل الخصوصيات الخارجية للهيئة والشكل واللون وقسمات الوجه ، أي كل الجانب الطبيعي من الوجود المحدود من شعر ومسام وندوب ولمس الخ . . . فلا يصور سوى الطابع العام للشخص وخـواصه الـروحية الدائمة .

أن تصوير سيماء الشخص بالمحاكاة وحدها تصويراً سطحياً وخـارجياً طـريقة تغاير تماماً المعالم الحقيقية . . . المعالم المعبرة عن نفس الشخص . مـا يقتضيه المثال بالفعل هو أن يكون الشكل الخارجي هو التعبير عن النفس[30] . والخلاصة (أن الشيء الأساسي في مسألة التعارض هذه بين مثال الفن والطبيعة يكمن في ما يلي : أن الأشكال الطبيعية والواقعية للمضمون الروحي يجب أن تعتبر بالفعل رمزية بالمعنى العام للكلمة ، أي بمعنى أن قيمتها ليست قيمة مبـاشرة وفي ذاتهـا ، وإنما كـونها تعبيرت عن العالم الداخلي عالم الروح . وهذا ما يضفي طابعاً مثاليـاً على واقعها خارج الفن ، خلافاً لما يجري في الطبيعة التي لا تشتمل على شيء ما روحي[31]

5 ـ ويعرف هيغل الجمال بأنه الفكرة المطلقة ، والفكرة من حيث أنها موجودة في ذاتها ولذاتها هي أيضاً الحق في ذاته ، هي ما يدخل في عداد الروح بصورة عامة هي الروح المطلق[32] .

ويعترف هيغل بانه يطرق مضمار الفن من وجهة نظر الروح المطلق ، أن الفن ينتمي إلى دائرة الروح المطلق لأن الفن ينطوي بالفعل على معرفة بالروح المطلق بوصفه مـوضوعـاً للروح المتنـاهي . وهو بـذلك يسمـو على الطبيعـة وعلى الروح

المتناهي . أن موضوع الفن الروح المطلق الذي يشترك فيه الدين والفلسفة . وبهذا يعادل الفن الدين والفلسفة مقاماً ويساويهما منزلة . الفن يحدس الروح المطلق والدين يتصوره والفلسفة تعقله . والحدس والتصور والفكر ثلاثة أشكال للإدراك . الفن يمثل الحقيقة الروح ، في شكل حسي . والدين يتصور المطلق ويقربه إلى الذات فيضيف إلى ذلك التقوى التي تشكل الموقف الداخلي تجاه الموضوع المطلق . والفلسفة هي الشكل الأسمى للمعرفة ، انها الفكر الحر أو الفكرة الحقة التي لا تسمح بغير الفكر بأن يعقلها كما هي . وبهذا يكون الدين أسمى من الفن وتكون الفلسفة أسمى من الدين[33] .

والروح المطلق ليس بماهية مجردة خارجية عن عالم المواضيع بل يوجد في داخل هذا العالم بالذات حيث يرعى في العالم المتناهي ذكرى ماهية الأشياء جميعاً . الذكرى التي تسمح لهذا المتناهي بان يدرك المتناهي أي نفسه[34] .

أن الفكرة هي وحدة المفهوم والواقع ، أو هي المفهوم المتحقق واقعاً ، البذرة من حيث هي رشيم هي المفهوم ، والشجرة هي الواقع . أن الحياة الواحدة التي تسرى في الشجرة تشكل مفهومها في حالة الواقع الحي . أما الرشيم فيحتوي على التعينات كافة ولكن في حالة القوة .

وعندما نقول أن الجمال فكرة نقصد بذلك أن الجمال والحقيقة شيء واحد . فالجميل لا بد بالفعل أن يكون حقيقياً في ذاته . والفكرة حقيقة لأنها متصورة في الذهن . غير أن المفروض بالفكرة أن تحقق نفسها خارجياً وأن تحوز وجوداً محدداً . وبقدر ما تظهر نفسها لا تكون حقيقية فحسب وإنما تكون جميلة كذلك (وعلى هذا النحو يتحدد الجميل بانه التظاهر الحسي للفكرة)[35] .

وهكذا يصبح (الجمال هو الفكرة المتصورة كوحدة مباشرة بين المفهوم وواقعه وذلك بقدر ما تتجلى هذه الوحدة في تظاهرها الواقعي والحسي)[36] .

هذا هو مفهوم الجمال الفني عند هيغل إنه تعبير حسي عن الروح . وهناك جمال خارجي طبيعي خال من الروح وأدنى مرتبة من الجمال الفني ويتمثل بالشكل المحدد والموحد المتصف بالتناظر والتناغم[37] .

هامش الفصل السادس

(1) هيغل ، المدخل إلى علم الجمال ، ص 6.
(2) المصدر عينه ، ص 6.
(3) المصدر عينه ، ص 11.
(4) المصدر عينه ، ص 22 - 23.
(5) المصدر عينه ، ص 26 - 27.
(6) المصدر عينه ، ص 28.
(7) المصدر عينه ، ص 31.
(8) المصدر عينه ، ص 33.
(9) المصدر عينه ، ص 69.
(10) المصدر عينه ، ص 98.
(11) المصدر عينه ، ص 62.
(12) المصدر عينه ، ص 64.
(13) المصدر عينه ، ص 81.
(14) المصدر عينه ، ص 86.
(15) المصدر عينه ، ص 7 27.
(16) المصدر عينه ، ص 72.
(17) المصدر عينه ، ص 76.
(18) المصدر عينه ، ص 125.
(19) المصدر عينه ، ص 133.
(20) المصدر عينه ، ص 135.
(21) المصدر عينه ، ص 137.
(22) المصدر عينه ، ص 142.
(23) المصدر عينه ، ص 143.
(24) المصدر عينه ، ص 144.
(25) المصدر عينه ، ص 147.
(26) المصدر عينه ، ص 155.
(27) المصدر عينه ، ص 34.
(28) المصدر عينه ، ص 35.
(29) المصدر عينه ، ص 43.
(30) هيغل ، فكرة الجمال ، ج 1 ، ص 96.
(31) المصدر عينه ، ص 121.
(32) المصدر عينه ، ص 8.
(33) المصدر عينه ، ص 11 - 26.
(34) المصدر عينه ، ص 21.
(35) المصدر عينه ، ص 33.
(36) المصدر عينه ، ص 39.
(37) المصدر عينه ، ص 64.

الفصل السابع

كارل ماركس والنزعة المادية في الفن
(1817 ـ 1883 م)

1 ـ تتصل نظرية ماركس في الفن بفلسفته المادية . وهي تنطلق من المبدأ القائل أن الإنسان الاجتماعي يخلق ذاته بنشاطه وعمله ، وهو يتطور ويتغير اثناء تطويره الطبيعة .

والعمل البشري لا ينتج آلات وأدوات فقط وإنما ينتج تربية وأخلاقاً ونفوساً وبالتالي بشراً .

والنشاط الفني وجه من وجوه النشاط الإنسان ، وهو ليس نشاطاً خارقاً أو مثالياً أو غيبياً ولكنه عمل رائع . والأثر الفني نتيجة عمل استطاع المبدع خلاله أن يقهر مادة طبيعية بواسطة أدوات ووسائل فنية تقنية .

والفنان يستعين عندما ينتج بالتقنيات الموجودة في عصره كما يستخدم أطر تقسيم العمل والعلاقات الاجتماعية الراهنة ، عندئذ . ولكن لا يحصر نفسه في تلك الأطر فكثيراً ما يتخطاها .

والإنسان يغتني باستمرار ويتطور خلال سير التاريخ . وعملية هذا الغنى المتزايد التي تعبر عن نمو الحضارة ، والتي تتمثل بتملك الطبيعة وتطويرها وتطوير الغرائز الحيوانية ، تجري في درب أكثر فأكثر تعقيداً وتنشأ خلال التاريخ وابتداء من نمو القوى المنتجة طاقات جديدة للإنسان أو فعاليات وقدرات ومنها الفعالية الجمالية .

والفنان بوصفه كائناً اجتماعياً يشارك في حياة المجتمع البيولوجية ، وبوصفه كائناً واعياً مفكراً يشارك في عمل الطبقة الاجتماعية طوال المرحلة التاريخية التي تبدأ من المرحلة البدائية أو المجتمع الخالي من الطبقات إلى المرحلة الشيوعية التي تبدأ

تزول فيها الطبقات .

ويرتبط الفن بتركيب الإنسان البيولوجي . انه مسلح بحواس تصله بالعالم المحسوس، هذه الحواس من بصر وسمع وذوق وشم ولمس تكون في البدء وسائل جهازه العضوي وتصبح بالنسبة لكائن يعمل تملكاً للأشياء أو للحقيقة، وتجسيداً أو تعبيراً عن الحقيقة أو الواقعة البشرية . وحين يزداد عضو الحس غنى ويصبح دعامة التعبير عن الشقافة المكتسبة في عهد معين عندئذ يولد الفن . وهكذا من الأذن ومن الصوت تولد الموسيقى ، ومن اليد والعين يولد الرسم الخ : . وهو مسلح أيضاً بقوى أخرى كالغرائز والعواطف وكلها تساهم في ابداع الفن .

ويجيب ماركس على مسألة سبب تنوع الفنون التي كثر حولها الجدل ولم تستطيع الفلسفة المثالية الإجابة عنها رغم بساطتها : أن منشأ أشكال الفن الحواس فهناك إذن عدد من الفنون يضاهي عدد الفعاليات القادرة على تحمل غنى كبير في الدلالة : التصوير ، الموسيقي ، النحت (عناصر بصرية أو حاسية أو سمعية) .

ولكن الفن مرتبط أيضاً بالأبنية الفوقية الفلسفية والايديولوجية . ولكنه وان يكن بناء فوقياً فهو مرتبط بالقاعدة الاقتصادية . ان الفن ينشأ في ظروف تاريخية معينة أي في مستوى معين من نمو القوى المنتجة . وهكذا فهو بناء فوقي ولكنه يمد جذوره في العمل وفي الحياة التطبيقية وفي قدرة الإنسان على الطبيعة وفي مستوى القوى المنتجة .

والنوع أو الشكل الفني يزول بزوال البنية التي بني عليها . وفي الواقع تزول فقط القدرة على الانتاج في اتجاه معين ويبقى الأثر محافظاً على حياته وروعته عبر التاريخ . يقول ماركس ان مفهوم الطبيعة والعلاقات الاجتماعية التي هي أساس التصور الاغريقي وبالتالي في أساس الفن الاغريقي ، هذا المفهوم هل يمكن وجوده مع الآلات الاوتوماتيكية : ان كل مثيولوجية تخضع قوى الطبيعة بالتطور ، وفي نطاق التطور ، وتهيمن على الطبيعة وتخضعها . وهل يمكن أن تنشأ ملحمة الألياذة مع وجود المطبعة ؟ والا تزول الاغنائي والاساطير وربة الشعر حتماً بمجيء الطباعة ؟ والا نشهد اليوم الشروط الضرورية لزوال الشعر الملحمي ؟ .

والأدب الملتزم أو المغرض يدعو إلى هدف معين . هكذا كان شعر أسخيلوس 456 ق م وأريسطو فانوس (386 ق م) اليونانيين، وشعر دانتي (1321 م) الروماني وشيلر الالماني . ولكن الغرض أو الهدف يجب أن ينبع من الموقف ومن الحركة دون أن تكون ثمة حاجة إلى التنويه به بشكل سافر . وبالنسبة للأديب

الاشتراكي يطلب منه أن يقدم للقارىء الحل التاريخي المستقبلي للصراعات الاجتماعية التي يعالجها ، وتؤدي الرواية المغرضة الاشتراكية في رأي انجلز تمام رسالتها حين تصف وصفاً صحيحاً العلاقات الفعلية ، وحين تبدد الأوهام الشائعة المتعارف عليها عن طبيعة تلك العلاقات ، وحين تزعزع تفاؤل العالم البورجوازي ، وحين تزرع الشك في قدسية العالم القائم ، حتى ولو لم يقدم الكاتب في خلال ذلك حلاً محدداً ، بل حتى لو لم يعلن عن إيثاره لهذا الحل أو ذلك « وكلما كانت آراء المؤلف مخفية كانت ذلك أفضل للعمل الفني »[2] .

عدا الالتزام يدعو انجلز إلى الواقعية في الأدب ، والواقعية تفترض في رأيه علاوة على حقيقة التفاصيل ، حقيقة تصوير الطبائع النمطية في مواقف نمطية ، مثلاً أن تصوير الطبقة العاملة كتلة سالبة عاجزة عن تدبر أمرها بنفسها والإيماء بان جميع المحاولات المبذولة لأنقاذها من البؤس تأتي من الخارج يسيء إلى الواقعية . أن الرد الثورى للطبقة العاملة على المحيط الخانق الذي يحدق بها ، ومحاولاتها اليائسة الواعية أو شبه الواعية لاسترداد حقوقها الإنسانية منقوشة في التاريخ ولا بد بالتالي أن تأخذ مكانها في مضمار الواقعية[3]

لا تعني الواقعية في الرواية أن تكون مغرضة اشتراكية أو أن تعبر عن آرائها ، فقد تتجلى الواقعية منفصلة عن آراء المؤلف وغرضه . ويضرب انجلز مثلاً على الأدب الواقعي الملهاة البشرية لبلزاك فهو يعتبرها أروع قمة واقعية للمجتمع الفرنسي بين سنة 1816 ـ 1848 م الواقع تحت الضغوط التي تمارسها البورجوازية على المجتمع النبيل وحيث راحت بقايا المجتمع الراقي تضمحل شيئاً فشيئاً تحت ضغط حديثي النعمة .

ان روايات بلزاك واقعية على الرغم من أن بلزاك في آرائه السياسية كان ملكياً حتى لتبدو آثاره مرثاة للمجتمع الراقي الذي يصف موته[4] .

أن الفن يرتبط بأشكال التطور الاجتماعي عبر العصور . هذا هو المبدأ الذي يلخص لنا نظرة الماركسية إلى الفن ، وبه يفسر تطور تصورات الإنسان الجمالية . أن التصورات الجمالية لدى مختلف الشعوب في مختلف البلدان والعصور غالباً ما تكون متعارضة أو متباينة . فما يبدو جميلاً رائعاً في عصر ما قد يعتبر قبيحاً في عصر آخر ، أن السبب هو أن التصورات الجمالية في الأزمان الغابرة كانت مرتبطة ارتباطاً مباشراً بحياة الناس ونشاطهم الانتاجي ومعيشتهم ، مثلاً : أن نساء العديد من القبائل الافريقية ترتدين أساور وحجولاً حديدية ، وتباهي زوجات الأثرياء بارتداء كمية كبيرة من هذه الحلي . والسبب هو أن هذه القبائل تعتبر الحديد معدناً ثميناً ، والأشياء

الثمينة تبدو جميلة لارتباطها ذهنياً بفكرة الثروة[5] .

وان قبيلة باتوكا الافريقية الساكنة في اعالي نهر زامبزي تعتبر الشخص الذي لم تقتلع قواطعه العليا قبيحاً . والسبب هو أن هذه القبيلة رعوية تمجد أبقارها وتسعى إلى تقليدها وكل ما هو عزيز جميل .

وفي اميركا الشمالية تولع القبائل الحمراء بالحلى المصنوعة من مخالب الدببة الرمادية التي هي أشرس الوحوش في تلك المناطق . ويعتقد المحارب الهندي الأحمر أن شراسة الدب الرمادي تنتقل إلى من يتزيا بمخالبه .ونرى الإنسان القديم يتزين بجلد وحش أو مخالب نمر أو قرني ثور بري محاكاة لما هو قوي .

ويمكن تلمس هـذه السنة في فن المـوسيقى لدى الشعـوب المختلفـة . أن الاحساس بالإيقاع متطور لدى القبائل الافريقية تطوراً مدهشاً . فالمجدف يغني طبقاً لحركة مجذافه ، والجمال يغنى طبقاً لمشيته ، وربة البيت تغني وهي تطحن القمح . فكل نوع من أنواع الانتاج يقترن بأغنيته الخاصة وبنغمه المكيف كل التكييف لإيقاع مجرى العمل .

ومع تطور القوى المنتجة تضاءلت أهمية النشاط الإيقاعي في العملية الانتاجية ولكنه حتى لدى الشعوب المتمدنة يتمثل كل عمل بموسيقاه الخاصة[5] .

وينطبق هذا المبدأ على فن المسرح الفرنسي في القرون الوسطى . كان فن المهازل التي تؤلف لأجل الشعب وتمثل أمامه يحتل منزلة كبيرة . وكانت هذه المهازل التي تؤلف لأجل الشعب وتمثل أمامه ، تحتل منزلة كبيرة .وكانت هذه المهازل تعبر عن رأي الشعب . وعندما تولى لويس الثالث عشر العرش . انحطت المهازل وصارت تعتبر من وسائل التسلية الصالحة للخذم والرعاع وحلت مكانها المأساة التي تعبر عن آراء الفئة العليا في المجتمع[6] .

وبمرور الزمن انحطت الطبقة الارستقراطية وبرزت البرجوازية فترك هذا التطور أثره في المسرح وبدت المفاهيم الأدبية القديمة غير مرضية لأبناء هذه الفئة الثالثة التي استجمعت قواها . وبدا المسرح عديم الجدوى . وحينئذ ظهرت الدراما البرجوازية إلى جانب التراجيديا الكلاسيكية .

وهكذا نرى أن التغيرات التي تطرأ على حياة المجتمع تؤثر تأثيراً مباشراً على الفن .

2 ـ تعرضت النزعة المادية في الفن إلى النقد ولعل أعنف هجوم شن عليها أتى من هربرت ماركوز الذي حاول أن يثبت أن العمل الفني لا يفسر بالعلاقات الانتاجية

كما تدعي النظرية الماركسية بل بالبعد الجمالي .

وهو يرجع الاطروحات الجمالية الماركسية إلى ما يلي :

1 ـ هناك رابطة محددة بين الفن والشروط المادية أو بين الفن ومجمل علاقات الانتاج وهو يتغير بتغير علاقات الانتاج .

2 ـ توجد رابطة محددة بين الفن والطبقة الاجتماعية ، والفن الأصيل هو فن الطبقة الصاعدة أو البروليتاريا ويجب أن يعبر عن وعيها وحاجاتها كما يجب أن يكون سياسياً ثورياً . أما فن الطبقة الآفلة فهو فن منحط .

3 ـ ينبغي اعتبار الواقعية الشكل الفني الصحيح .

يرى ماركوز ان الجمالية الماركسية تنتقص من الذاتية وتتصور القاعدة المادية بمثابة الواقع الحقيقي الأوحد . هذا الانتقاص لا يتناول الذات العقلية فقط بل يتناول أيضاً الذات الداخلية والانفعالات والمخيلة التي تذوب في الوعي . ان هذا الانتقاص يؤدي إلى اهمال أحد الشروط المسبقة للثورة : (وجوب أن تكون جذور الحاجة إلى تغيير جذري كامنة في ذاتية الأفراد أنفسهم ، في عقلهم وأهوائهم في دوافعهم الغريزية وأهدافهم . لقد سقطت النظرية الماركسية في عين التشيؤ الذي أماطت اللثام عنه وكافحته في المجتمع الشامل)[7] .

أن الجمالية الماركسية تعتبر الذاتية مفهوماً بورجوازياً ، وهذا أمر لا يوافقها عليه ماركوز لأن الذاتية ليست بالضرورة مفهوماً بورجوازياً . أن الأديب عندما يؤكد ذاته ينسحب من شبكة علاقات التبادل والقيم التبادلية وينسحب أيضاً من واقع المجتمع البورجوازي وقد يتمخض هذا الانسحاب عن الطعن في القيم البورجوازية السائدة .

أن التهوين من قدر الذاتية أدى بالماركسية إلى المناداة بالواقعية واعتبارها نموذج الفن التقدمي. وهذا ما يفسر لنا حملتها على الرومانسية ونعتها بالرجعية والفن المنحط .

أن الفن بنظر ماركوز يضع الواقع القائم موضع اتهام ويستحضر صورة جميلة للتحرر انه يتجاوز الواقع المباشر ، ويحطم العلاقات الاجتماعية القائمة ويطعن في صحة المعايير والقيم السائدة وهو بهذا يثبت الذاتية المتمردة[8]. ان عالم الفن عالم واقع مختلف عن الواقع الراهن أو مغاير له وبذلك يؤدي وظيفة معرفية . (أن المراوحة بين الأيديولوجيا والحقيقة هي بنية الفن بالذات)[9] .

ويرفض ماركوز أخيراً الأطروحة الماركسية القائلة ان الفن الأصيل هو الفن الذي

يمثل مصالح البروليتاريا أو رؤيتها للعالم . ويقول اننا إذا أخذنا بهذه الأطروحة لا نستطيع أن نفسر جمال المأساة الاغريقية والملحمة الوسيطة رغم انتمائهما إلى العبودية القديمة وإلى الاقطاعية . أن شمولية الفن لا يمكن أن تكون حكراً على طبقة خاصة وتصورها للعالم لأن الفن يتوجه نحو الإنسانية غير المحتواة في أية طبقة . أن المحبة والبغض والحزن والفرح واليأس والأمل لا يمكن تذويبها في صراع الطبقات . ثم أن الطابع التقدمي للفن وماهيته في كفاح التحرر لا يمكن قياسها بالأصل الاجتماعي للفنانين ولا بالأفق الأيديولوجية للطبقة التي إليها ينتمون . كما لا يمكن الحكم على الفن بالاستناد إلى حضور الطبقة المضطهدة أو غيابها في أعمالهم[10] .

وينتهي ماركوز إلى القول اننا إذا أرجعنا إلى الشكل الجمالي خصائص الفن اللامثالية المستقلة بذاتها ، جعلنا وضعها خارج نطاق الأدب الملتزم ، خارج مضمار الممارسة والانتاج . فالفن له لغته الخاصة وهو لا ينير الواقع الا بهذه اللغة المغايرة ، وله فضلاً عن ذلك محوره الخاص للإثبات والنفي ، ومن المتعذر ربطه بسيرورة الانتاج الاجتماعية[11] .

هامش الفصل السابع

(1)ماركس وانجلز ، مراسلات ماركس وانجلز ، ص .192 - 193
(2) المصدر عينه ، ص .198 - 199
(3) المصدر عينه ، ص .200
(4) يوغوسلافسكي ، وآخرون ، في المادية الديالكتيكية والمادية التاريخية ، ص .452
(5) المصدر عينه ، ص .454
(6) المصدر عينه ، ص .455 - 456
(7) ماركوز ، البعد الجمالي ، ص .15
(8) المصدر عينه ، ص .18 - 19
(9) المصدر عينه ، ص .12
(10) المصدر عينه ، ص .31
(11) المصدر عينه ، ص .35

الفصل الثامن

جان جويو وشمولية الفن
(1854 ـ 1889 م)

1 ـ درس جان ماري جويو في كتابه المدعو (مسائل فلسفة الفن المعاصرة) قضايا الفن التي طرحت في عصره ، وحاول ان يرد على كانط وسبنسر ولذا نراه يعلن في مقدمته هدفه : (نحن نعتقد أن مبدأ الفن هو الحياة نفسها وكل ما للحياة من جد . وكل ما نرمي إليه في هذا الكتاب هو أن نقرر هذه الصفة الجدية للفن سيما للشعر أولاً في مبدأه وجوهره ، وثانياً في تطوره المقبل ، وثالثاً في شكله الذي يجب أن يستمد من الفكر والعاطفة كل ما يتصفان به من صدق . . .)[1] .

أن لذة الجمال لا تتعارض برأي جويو مع الشعور بالمنفعة الحاجة[2]. فالجسر الذي يبني فوق نهر والقناة التي تجري فيها المياه والطريق التي تشق في الشعاب والسهول ، تنطوي على شيء من الجمال إلى جانب المنفعة التي تسديها للإنسان . ومرد هذا الجمال إلى رضى العقل الذي يرى الشيء ملائماً لغايته أو إلى رضى العاطفة التي ترى هذه الغاية ممتعة . فالأشياء المفيدة جميلة إذن للسببين وهما البراعة في الصنع والمتعة التي تؤديها للمرء .

ويخطىء جويو كانط لانه اعتبر المفيد والجميل متناقضين وزعم أن الزخرفة العربية أجمل من غادة حسناء . وكذلك يخطىء الن لأنه أنكر أن يكون في تنظيم الأجزاء وفقاً لغاية شيء من الجمال الفني . والحق في نظره هو أن ترتيب الأجزاء وفقاً لغاية معينة ينطوي على نظام وانسجام . والنظام والانسجام صنو الجمال ، فالبيت لا يمكن أن يرضينا إذا لم يكن ملائماً لغايته أي للسكن . ومهما تكن زخرفته أنيقة فإنه يظل يؤذي ذوقنا الفني إذا كانت نوافذه صغيرة وأبوابه ضيقة وسلالمه وعرة .

أن المنفعة تنبع من حاجة نفسية وهذه الحاجة توجد رغبة تكون باعثاً على

العاطفة الجمالية مثل الحب الذي يشيع في كيا شعوراً ممتعاً يميل إذا لم يكن حاداً إلى أن يصبح شعوراً جمالياً . وليس الحب سوى تعبير عن الحاجة الجنسية . أن أقوى حاجات الإنسان أربع هي التنفس والتحرك والتغذي والتناسل وجميعها يمكن أن يصطبغ بلون جمالي : أن الهواء الطلق مصدر لذة عذبة طالما الهم الشعراء فتغنوا بطيبه وجمال الطبيعة . وان منظر الفاكهة والأشجار المثقلة بثمارها مصدر لذة للمرء الذي يتأملها لأن الغذاء ضروري لاستمرار الحياة واستمرار الحياة مصدر اللذة والفن . والحركة تستجيب لرغبة الإنسان في أن يظهر حياته الداخلية . ولهذا كان الرقص والحركات الموقعة سبب انفعالات رائعة . ولطالما تغنى الشعراء وسائر الفناني بالحرية أو جمال الانطلاق . فإذا انتهينا إلى وظيفة التناسل وجدنا الحب يلعب دوراً هاماً في اللذة الجمالية ويلهم الفنانين روائعهم .

وكذلك أخطأ كانط وسبنسر وعندما جعلا من الفن لعباً . ان الانفعال الفني يثير عدة رغبات تفضي للقيام بأعمال . وهذا ما قصده أرسطو بوظيفة التطهير . وكل منا يتذكر الانفعالات النفسية التي يشعر بها عندما يقرأ أو يسمع معزوفة موسيقية أو يشاهد مسرحية .

أما علاقة الفن بالواقع فهي وثيقة لأن غاية الفن الحياة أو الواقع ولكن الفن لا يبلغ هذه الغاية ، أي صنع الحياة . لقد كتب على قاعدة تمثال امرأة العبارة التالية « انها نائمة» . فالفن إذن هو المثل الأعلى للإنسانية نام على صخرة نحات أو خشبة مصور دون أن يتاح له يوماً أن ينهض ويمشي .

ويعلل جويو جمال القبح في الفن ، لا بقوة التقليد والخيال كما يزعم البعض ، وإنما بالواقعية . أن بعض القبح ضروري للفن لانه شرط من شروط الحياة ، ليس المهم أن تبدو الشخصية جميلة أو بشعة وإنما المهم أن تبدو موجودة .

ويغلو جويو عندما يقول أن الخيال ليس شرطا ضرورياً للجمال وأن الفنان إنما يلجأ إلى الخيال عندما لا يستطيع أن يخلق الحياة والنشاط الحقيقي ، فالخيال إذن دليل عجز وهو نقيصه لا مزية . ويضرب مثلاً مآسي كورناي ويتساءل : لو وقعت هذه المآسي فعلاً أمام أعيننا ، هل تكون أقل جمالاً من تمثيلها أمامنا على المسرح ؟ أن الآثار الفنية تكون أكثر جمالاً كلما نبضت أكثر بالحياة[3] .

وكذلك يرتبط الفن بالأخلاق ، عند جويو وهو لذلك ينتقد سبنسر الذي فصل بين الفن والأخلاق وزعم أن ما نعنى به في الخير هو الغاية الواجب تحقيقها ، أما في

الجمال فهو النشاط الذي يحقق الغاية .

أن خصائص الجمال هي القوة والانسجام والرشاقة . وهذه الخصائص تنطبق على الخير أيضاً . فالقوة ترتبط بعواطف خلقية شتى كالثقة بالنفس والشجاعة ورباطة الجأش ، والانسجام (الوزن والإيقاع) يرتبط برجاحة العقل وثبات الإرادة ، والرشاقة تعبر عن الرضا .

ثم أن الأفعال الارادية كالتضحية في سبيل الوطن وانقاذ طفل أشرف على الغرق والعطف علي المساكين ، ليست خيرة فقط وإنما هي جميلة أيضاً . ونحن عندما نطلق حكماً جمالياً على فعل من الأفعال لا نجرده عن الغاية التي يرمي إليها ، كذلك يمكن أن نعد الانفعال الفني متفرعاً عن الانفعال الأخلاقي .

ويرد جويو علي من يقول أن ثمة عواطف تبدو لا خلقية يعتمدها الفن كالغضب والبغض والانتقام قائلاً : « أن العواطف تبدو لنا خيرة من الجانب نفسه الذي تبدو فيه جميلة وبالنسبة ذاتها ، فمحبة الانتقام تختلط عند الإنسان البدائي بمحبة العدل ، وليس الغضب إلا صورة دنيا من صورالاستنكار.وما الحسد إلا رغبة في المساواة . . . أن العواطف العنيفة والإرادات الصارمة تنطوي دائماً على شيء من الخير والجمال ولو كان الموضوع الذي تنصب عليه شراً وقبحاً[4] .

ويستدرك جويو قائلاً . وليس معنى ذلك أن كل أثر يرمي إلى غاية خلقية جميل. ولكن أكبر انفعال فني يمكن أن نحسه هو الاكبار الخلقي على نحو ما يتحقق في مسرح كورناي مثلاً . والفن الذي يثير فينا مشاعر منحطة يهبط بنا في سلم التطور .

2 ـ ويدرس جويو الانفعال الفني فيعمد إلى تحليل الاحساس ، الجمالي تحليلاً طريفاً ، ويذهب إلى أن جميع الحواس تشترك في ذلك الانفعال من لمس وشم وذوق إلى جانب البصر والسمع اللذين اعتبرا الحاستين النبيلتين لأنهما تساهمان أكثر من غيرهما في الخلق الفني ولأنهما أوجدتا أرفع الفنون كالشعر والموسيقى والتصوير . ويلاحظ سبنسر في الاحساس ثلاث لحظات :

- في اللحظة الأولى ندرك الصدمة التي تكون قوية أو ضعيفة .

- في اللحظة الثانية يتضح الاحساس فنشعر باللذة أو الألم وهذا ما ندعوه الشدة .

- في اللحظة الثالثة يحصل الانتشار أو الاشعاع العصبي وذلك بان يتسع الاحساس وعندئذ يبلغ بعده الجمالي فنشعر بالجمال أو القبح . وبالطبع أن

الاحساسات اللذيذة هي الاحساسات الجميلة. وأن هذا الاحساس يوقظ بالتداعي أو الايحاء طائفة من العواطف والأفكار . ويستخرج جويو من هذه الملاحظات قوانين يدعي انها تصلح قاعدة لنظرية عامة في الجمال هي التالية :

أولاً : حين يكون احساس من الأحاسيس اللذيذة القوية غير متصف بالجمال فمرد ذلك إلى أن الشدة المحلية لهذا الاحساس تحول بطبيعتها دون سعته أي انتشاره في الجملة العصبية . فينتج عن ذلك أن يستنفذ الشعور في منطقة معينة وتظل اللذة حسية محضة ولا تصبح عقلية في الوقت نفسه .

ثانياً : حين يجتمع للذة من اللذات أقصى درجة من الشدة وأقصى مدى من السعة فإنها تصل بالمرء إلى أقصى درجة من الارتواء الحسي والعقلي وهذه هي المتعة الفنية .

ثالثاً : أن المدة اللازمة للانتشار في الدماغ وللترجع الشعوري تعلل لنا لما كان الادراك الجمالي لا يتم على الفور دائماً . فحكمنا على الشيء انه جميل قد يستغرق وقتاً أطول من حكمنا عليه انه لذيذ . وعلى هذا الأساس يعتقد جويو أن الجمال يمكن تعريفه بإنه إدراك ، أو فعل يوقظ فينا الحياة في صورها الثلاث : الحساسية والعقل والإرادة . والشعور السريع بهذه اليقظة العامة يوجد أو يولد اللذة الجمالية . أما اللذة التي تفرض انها حسية محضة أو عقلية محضة أو إرادية محضة فلا يمكن أن ترتدي طابعاً جمالياً[1] .

وينتج عن ذلك أن الانفعالات الجزئية والسطحية التي تمس عضواً واحداً لا تستحق أن توصف بالجمال ، وهذا ما ينطبق على اللعب الذي لا يعني إلا بالعضو الذي يعمله . أن الانفعالات الفنية الحقيقة هي التي تملك علينا كياننا كله .

3 ـ وينظر جويو في مستقبل الفنون ، وهو في هذه الناحية يحاول أن يرد على من سبقه أمثال تين ورينان وهيغل . وإذا كان هؤلاء ينعون مستقبل الفن فهو على العكس متفائل . والفنون لن تزول وإنما ستتطور . لقد قال هؤلاء أن وجود الفن مرتبط في الغالب بعادات نفسية معينة ، وحالة اجتماعية معينة . ويقول رينان : « قد انتهى عهد النحت منذ أصبح الناس لا يظهرون أنصاف عراة ، وزالت الملحمة بزوال عصر البطولة الفردية فلا ملحمة في عهد المدافع . كل فن عدا الموسيقى رهن بحالة مضت ، وحتى الموسيقى التي يمكن أن نعدها في القرن التاسع عشر ستنفذ في يوم من الأيام[6] .

ويعترف جويو أن النحت أكثر الفنون تعرضاً للخطر في العصر الحديث ، ولكن

ليس السبب في ذلك تقدم العلم . فالنحات أحوج الفنانين إلى العلم في عمله . مثلاً لا يجوز له أن يجهل شيئاً من تفاصيل تشريح الإنسان ، كما أن بوسعه أن يفيد من الآلات الحديثة للتغلب على صعوبة الصخر .

اما الرسم فحظه من البقاء بل ومن التقدم أكبر لأن اللون شيء خالد وقد أصبحت البشرية كفا بالألوان من ذي قبل .

وكذلك الموسيقى لا يمكن أن تموت لأن الأصوات لم تضعف مع تقدم الحضارة وكما يزعم سبنسر أن التبدلات الصوتية تمضي مترهفة على قدر ترهف الجملة العصبية .

ويرى جويو ان الشعر والموسيقى سينموان والمأساة والملهاة قد زالتا فقد حل محلهما الشعر الغنائي .

ويرى فريق من المفكرين أن الديمقراطية ستظفر ، في النهاية ومع سيطرتها ستقضي على الفنون لأنها تحقق المساواة السياسية والاقتصادية بين الناس . ومن شأن هذه المساواة أن تولد مساواة عقلية . ومن شأن هذا التوسط أن يقتل الفن ، لأن الفن لا يعيش إلا بالعبقرية المتفوقة .

أن هذا الرأي بعيد عن الصواب لأن الديمقراطية لا تقضي على العبقريات الفنية ولا تضعف الشروط العضوية والفيزيولوجية للموهبة كتلافيف الدماغ مثلاً وهي على العكس تنمي الفن لأنها توفر الحرية والكفاية .

والفن بحاجة ماسة إلى مناخ الحرية وإلى تأمين قوته لينتج ولن يعود بحاجة إلى التملق والتسكع على عتبات الملوك والأغنياء ، . وهي توفر له أيضاً التشجيع والاطراء والتأييد أكثر من أنظمة الحكم الملكية والمستبدة .

وهناك سبب آخر ـ عدا تطور الشعوب عبر التاريخ وعدا الديمقراطية يذكر ويعمل على زوال الفن هو الروح النفعية التي تجتاح العالم اليوم « الاميركانية » ويقر جويو بان النفعية تشكل خطراً على الفن لأنه منزه عن الغرض . ولكنه يقول انه نزعة ستهدم من تلقاء نفسها لأنها ضد الفن والعلم .

هامش الفصل الثامن

(1) جوبو ، جان ، مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ص 15.
(2) المصدر عينه ، ص 28.
(3) المصدر عينه ، ص 40.
(4) المصدر عينه ، ص 52.
(5) المصدر عينه ، ص 69.
(6) المصدر عينه ، ص 82.

الفصل التاسع

برغسون والرؤية الفنية
(1859 ـ 1941 م)

1 ـ يحدد برغسون الفنان بانه إنسان ذو رؤية نافذة قائلاً : « يوجد رجال مهمتهم هي أن يروا وأن يجعلونا نرى ما لا نراه عادة ، إنهم الفنانون »[1] .

ان الفن يهدف إلى أن يبين لنا في الطبيعة وفي داخلنا أشياء لا تطرق بوضوح وجد اننا وحواسنا . أن الشاعر والروائي اللذين يصفان حالة نفسية لا يخلقانها حقاً ، ونحن لا نفهمهما إذا لم نبصرها من داخلنا ، وبقدر ما يتكلمان عنها تظهر لنا ألوان من الانفعالات كانت مختبئة فينا منذ وقت طويل . انها تشبه الصورة الفوتوغرافية التي لم تظهر بعد ، والفنان هو الذي يظهرها .

أن مهمة الفنـان تبـدو بوضوح في الفن الذي يعطي أكبر قدر للمحاكاة إلا هو فن التصوير . فالمصورون رجال ذوو رؤية خاصة للأشياء ، ينقلونها إلى سائر الناس .

قد يقال أن كبار المصورين يخلقون صوراً من عندهم ولا يحكون الأشياء ، فإذا صح هذا ، فلم نقول عن تحفهم إنها حقيقية ؟ اننا نقدر النتاج الفني ونقبله لأننا نجد فيه أشياء رأيناها في داخلنا أو من حولنا[2] .

ولكن كيف يتوصل الفنان إلى توسيع ملكة الإدراك لديه لكي يرى أشياء لا نراها نحن في العادة ؟ يتم له ذلك بالانسلاخ عن العمل ونحن مثله ، على قدر ما نتشبث بالعمل نصدف عن التأمل ، فإن مقتضيات العمل تضيق حقل النظر وتستأثر بالفكر والانتباه فلا نلتفت إلا إلى ما يتعلق بالعمل ويهمه ونهمل كل ما عداه . ويبـدو أن الدماغ ركب حسب هذه الغاية أي العمل الانتقائي . يتبين ذلك من عمليـة التفكير وعملية الإدراك الحسي[3] .

ولكن ثمة أناس يتصرفون وحواسهم ووجدانهم أقل التصاقاً بالحياة وكأن الطبيعة نسيت أن تربط ملكة الإدراك لديهم بملكة العمل . فعندما يرون شيئاً يرونـه لنفسه وليس لأنفسهم . انهم لا يدركون الأشياء لكي يعملوا وإنما يسد ركونها لأجل الإدراك فقط لأجل اللذة . انهم يولدون منسلخين وحسب ما يتعلق هذا الانسلاخ بهذه الحاسة أو تلك أو بالوجـدان يكونون مصورين أو نحاتين أو موسيقيين أو شعراء . انها رؤية أكثر مباشرة للواقع ، تلك التي نجدها في مختلف الفنون . وان الفنان يرى أشياء أكثر لأنه يفكر أقل في استعمالها .

أن ما تخص به الطبيعة بعض المحظوظين ، تمنحه الفلسفة جميع الناس . فهي تقودنا إلى إدراك أكمل للحقيقة أو للواقع بواسطة نقل الانتباه . أعني نقل الانتباه من الناحية العملية من الحياة إلى الناحية النظرية اللانفعية . هذا التحويل هو الفلسفة .

لقد أدرك هذه الحقيقة أكثر من فيلسوف قديم فقالوا : يجب أن ينسلخ الإنسان ليستطيع أن يتفلسف ، وان التفكير هو عكس العمل . قال أفلوطين أن كل عمل أو صناعة أضعاف للتأمل أو التفكير ، وان اكتشاف الحقيقة يقتضي تحولاً أو انسلاخاً عن الظواهر الدنيا والتعلق بالحقائق العليا[4] .

لقد أخطأ البعض لأنهم أداروا ظهورهم للواقع ، كما أخطأ كانط عندما قال ان الميتافيزيقيا مستحيلة لانه لكي تكون الميتافيزيقيا ممكنـة يلزم أن تبنى على غير الفكـر والوجدان ، على الحدس الميتافيـزيقي ، وهذا الحـدس مستحيل . لقـد توهم ان الحدس غير الوجدان . . . لقد أخطأوا عندما تـوهموا أن حـواسنا ووجـداننا تـدرك الديمومة (la durreé) في الأشياء وفي أنفسنا عندما تعمل كما تعمل في العادة إذا تقطع الحركة كما قطعها زينون الايلي في مثل السلحفاة وآخيل ، في حين ان الحركة مستمرة لا تقطيع فيها[5] .

والحاصل هو أن الفلسفة تقدم لنا كالفن اشباعاً ، ولكنه اشبـاع أكثر شمـولاً واستمراراً وقبولاً من الاشبـاع الفني . أن الفن يكشـف لنا في الأشيـاء من الصفات والألوان ما لا نكتشفه في حياتناالعادية . وهو يوسع ادراكنا ولكن هذا الاتساع يكون في السطح أكثر مما هو في العمق . وهو يغني حاضرنا ولكن دون أن يسمح لنا بتجاوز هذا الحاضر .

اما الفلسفة فهي تعودنا الا نعزل الحاضر عن الماضي وبفضلها تكتسب الأشياء عمقاً وبعدا رابعاً يتحقق بربط الادراكات الحالية بالادراكات الماضية والمستقبلية . أما الواقع فلا يبدو ساكناً وإنما يغدو ديناميكياً بفضل الاستمرارية والتغير .

يذهب برغسون إلى أننا لا نرى الأشياء ذاتها بل نكتفي غالباً بقراءة عناوين مطلقة عليها . وهذا الميل الموجود لدينا يقوى بتأثير اللغة لأن الكلمات تعني الأنواع . ولا تدل من الأشياء الا على وظيفتها ومظهرها التافه وتخفي بذلك صورتها الحقة . ولا يقتصر الأمر على الأشياء الخارجية بل يتعداه إلى حالاتنا النفسية . فنحن لا ندرك سوى انبساطها الخارجي ولا نفهم من مشاعرنا سوى مظهرها اللاشخصي ذاك الذي تسجله اللغة مرة واحدة لجميع الناس . وهكذا تفلت هنا الفردية أو الحالات الخاصة ونحن نتحرك بين العموميات والرموز خارج ذواتنا وخارج الأشياء منهمكين بالعمل والمصالح النفعية .

ولكن الطبيعة تسلخ نفوساً عن الحياة ، وهذا الانسلاخ لا يعني به انسلاخ الفلاسفة الإرادي الذي يأتي نتيجة التفكير والتصميم . وإنما هو إنسلاخ الفنانين الفطري الطبيعي الذي يظهر بشكل نوع من الرؤية والسمع والتفكير . ان هؤلاء الأشخاص يرون الأشياء في نقائها الأصيل في أشكالها وألوانها وأصواتها كما يرون أخفى حركات الحياة الداخلية . لقد نسيت الطبيعة عند هؤلاء أن تربط الادراك بالحاجة بل ربطته في اتجاه واحد فقط ندعوه فناً . وبهذا الحس الواحد يكون الفنان موهوباً .

ومن هنا يكون اختلاف الفنون . فهذا يتعلق بالألوان والأشكال لذاتها لا لذاته ومن خلالها يستشف حياة الأشياء الداخلية ويحملنا بفنه على ادراكها ويحقق بذلك أعلى طموح الفن إلا وهو أن يجلو لنا الطبيعة ، وذلك ينطوى على نفسه يفتش عن حالات النفس في أصفى نقائها وبساطتها ويعبر عن رؤيته إياها بصفوف من الكلمات الموقعة لم توضع في الأصل لتعبر عنها . وثالث يحفر أكثر في أعماق النفس وتحت الافراح والاتراح التي يمكن التعبير عنها بالكلمات،يفهم أشياء ليس لها علاقة بالكلام عبارة عن ايقاعات الحياةوالتنفس،ويعبر عنها بألحان تهز أعماق نفوسنا .

وهكذا لا يكون للفن من موضوع سواء كان تصوير أو شعراً أو موسيقى سوى أبعاد الرموز النافعة والعموميات المقبولة انطوائياً أو اجتماعياً ، وكل ما يخفي عنا الحقيقة ، لكي يضعنا وجهاً لوجه أمام الحقيقة ذاتها . ولذا يمكن القول أن النزاع بين الواقعية والمثالية في الفن نشأ عن سوء فهم لطبيعة الفن . أن الفن ليس سوى رؤية مباشرة للحقيقة . ونستطيع القول أن الواقعية تتوافر أكثر في الأثر الفني عندما تكون المثالية متحققة في ذات الفنان .

نستنتج من هذا أن الفن يهدف دائماً إلى الفردي ، الخاص . أن ما يثبته المصور على القماش هو ما كان قد رآه في مكان ما ووقت ما ، وألوان لن ترى ثانية .

وإن ما يغنيه الشاعر هو حالة نفسية هي حالته بالذات فقط وليست شيئاً غيره . وإن ما وضعه الروائي تحت أعيننا هو مجرى نفس وسير مشاعر أو احداث حسية لن يحدث ثانية . وبهذا تنتمي إلى الفن لأن العموميات والرموز والنماذج هي نقود متداولة في حياتنا اليومية .

من أين يأتي الخطأ حول مسألة النموذج الفني العام ؟ إنه يأتي من الخلط بين شيئين مختلفين : عمومية الأشياء ، وعمومية الأحكام التي نصدرها عليها . فإذا حكمنا على شعور بأنه عام فهذا لا يعني أنه شعور عام .

إن ما يهمنا في نتاج الشاعر هو رؤية بعض الحالات النفسية العميقة ، ولكن هذه الرؤية لا يمكن أن تتم من الخارج لأن النفوس لا تدخل إلى أسرار النفوس الأخرى. ونحن لا نرى من الخارج سوى بعض إشارات العاطفة. ونحن لا نعللها إلا بالقياس إلى عاطفتنا. فما نشعر به هو الأساس لأننا لا نعرف حقاً سوى ما نشعر به . هل يعني هذا أن الشعراء يشعرون حقاً بما يصفون أو إنهم مروا بالمواقف ذاتها التي مر بها أبطالهم ؟ أن سير الشعراء تكذب هذا وإلا « كيف نعلل أن شكسبير هو ما كبث وهملت والملك لير وغيرهم ؟ ولكن يجب أن نميز بين شخصية الفنان والشخصيات التي يمكن أن يكونها . أن شخصية الإنسان تتجدد باستمرار والفنان كان يمكن أن يكون هؤلاء الأبطال لو مر بالظروف ذاتها التي مروا بها . ومعنى ذلك أنه يحمل في نفسه بذور الخصائص التي يصفها أو معنى ذلك أنه يحمل في نفسه بذور الخصائص التي يتصف بها هؤلاء الأبطال .

أن مخيلة الفنان لا تصنع الأبطال من قطع تلتقطها من هنا وهناك فالحياة لا تولد بهذا الشكل ، أن المخيلة ليست سوى رؤية متكاملة . للحقيقة ، وإذا كان الأشخاص الذين يخلقهم الشاعر يحملون سمة الحياة فلأن الشاعر نفسه قد تكشر وتعمق في محاولات الرؤية النافذة التي تقحم الوهم في الواقع. وهو يعتمد من أجل خلق أثر كامل على ما أودعته الطبيعة فيه بحالة كمون أو بذور .

2 ـ ويعكف برغسون على دراسة الضحك الذي يثيره فن الملهاة ، فيرى أن الضحك يستلزم ثلاثة شروط :[6] .

1 ـ **العنصر الإنساني** : إذ لا يوجد ضحك خارج نطاق ما هو بشري . المشهد الطبيعي يمكن أن يكون جميلاً أو قبيحاً جليلاً أو موحياً أو رقيقاً ولكنه لا يكون مضحكاً . وقد نضحك من الحيوان أو شيء كالقبعة . ومبعث الضحك ليس الحيوان أو الشيء ذاته ولكن مبعثه هو ما نجده فيه من موقف إنساني أو تعبير بشري أو لعبة إنسانية .

2 ـ **انعدام الحساسية** : أن اللامبالاة هي الوسط الطبيعي للضحك وأكبر عدو له هـو الانفعال . يبدو أن الضحك لا يبعث إلا من نفس هـادئة راضيـة . ونحن لا نضحك من شخص يثير فينا الشفقة والاعجاب .

3 ـ **الاجتماعية** : يفترض الضحك وسطا اجتماعياً، فنحن لا نضحك إذا شعرنا بالعزلة . ويبدو أن الضحك بحاجة إلى صدى ، أن الضحك ليس صوتاً مقطعياً ، واضحاً ، محدداً، وإنما هو شيء نريد أن يمتد وينتقل من قريب إلى آخر ، إنه كالرعد يبدأ وميضاً ثم يتجاوب في شعاب الجبال قصفاً هائلاً .

أما سبب الضحك فهو ضرب من الآلية التي نجدها عند الإنسان المضحك وهي آلية قريبة من السهو (distraction)[7] . فـالإنسان المضحـك هو ذلـك الذي ينسى نفسه ، يكون غير واع (inconscient) . أن الحياة والمجتمع تتطلبان منا انتباهاً وفطنة لما حولنا ولذاتنا وليونة نفسية وجسمية تمكننا من التكيف مع محيطنا . وكل تحجر أو جمود في الشخصية أو التفكير أو الجسم يثير النقد والضحك . وبناء على هذا المبدأ يخلص برغسون إلى القوانين التالية التي تحدد الضحك في الملهاة : [8] .

1 ـ أن حركات الجسم البشري تبعث على الضحك بقدر ما يحملنا الظن أنه عبارة عن آلة متحركة (الرسوم المتحركة ، تقليد الحركة أو شيء من الاشتياء) .

2 ـ أن مواقف المرء تكون مضحكة إذا كانت أفعاله تتم بصورة آلية كشيطان اللولب .ويمكن ترديد الكلمات بشكل مضحك إذا كانت تعبر عن شيئين : عن إحساس مضغوط كاللولب وعن فكرة تتلهى بضغط الإحساس من جديد .

أما فائدة الضحك فترجع إلى أنه غالباً وسيلة للإصلاح . أن فن الملهاة يهدف إلى تعرية الرذائل التي تعتري الناس وهو لا يدرك هدفه هذا إذا أثار شعور الرحمة أو الاعجاب بل الشعور بالحقارة والضعة . فالضحك يدعونا إذا لإصلاح هذه الهفوات أو تجنبها .

فالـضحـك نـوع مـن العقاب ينزله المجتمع بالأشخاص الذين يخرجون عن عاداته وقيمه . ولكنه ليس عقاباً صادراً عن لؤم أو انتقام نحو مجرم أقدم على جريمته عمداً . « ان الضحك يعـاقب بعض الأخطاء كمـا يعاقب المـرض بعض الاسراف يضرب الأبرياء ويترك المذنبين . يرمي إلى غاية عامة ولا يفحص كل حالة على حدة ولذا لا يكون الضحك عادلاً بصورة مطلقة » .

3 ـ ويحلل برغسون الشعور الجمالي فيقول انه ينـطوى على درجات عنـدما نحلله . ويرجع الصعوبة التي نجدها في تحديده إلى اننا نعتبر جمال الطبيعة سابقاً

على جمال الفن . وان أساليب الفن ليست وسائل يعبر بها الفنان عن الجمال ، بينما تبقى ماهية الجمال سراً .

ويمكن أن نتساءل عما إذا لم يكن جمال الطبيعة عائداً إلى التقاء الطبيعة ووسائل فننا وعما إذا لم يكن فننا سابقاً على الطبيعة .

أن موضوع الفن هو تنويم القوى الفاعلة أو المقاومة في شخصيتنا وحملنا على حالة من الرقة الكاملة حيث نحقق الفكرة التي يوحي بها لنا وحيث نتعاطف مع الشعور المعبر عنه في الأثر الفني . فالإيقاع الموسيقى مثلاً يوقف دورة احساسنا وإفكارنا ويجعل انتباهنا يترجح بين نفط ثابتة ويؤثر فينا بحيث تكفي محاكاة الأصوات الموقعة على ملء نفسنا حزناً . وإذا كانت أصوات الموسيقى تؤثر فينا أكثر من أصوات الطبيعة فلأن الطبيعة تكتفي بالتعبير عن المشاعر بينما الموسيقى توحي بها إلينا . من أين يأتي جمال الشعر ؟ أن الشاعر هو ذلك الفنان الذي يحيل الصور إلى كلام يعبر بها . وعندما نرى هذه الصور تمر أمامنا نشعر بدورنا بالإحساسات التي أحس بها الشاعر . وهكذا يرمي الفن إلى إثارة مشاعر في ذاتنا أكثر مما يرمي إلى التعبير عنها . إنه يوحي بها ويتجاوز الطبيعة عندما يجد وسائل أنجع لتحقيق غايته .

نستنتج من هذا أن الشعور بالجمال ليس شعوراً خاصاً ، فكل شعور يمر بنا يكتسي صفة جمالية . ومن ثم نفهم لماذا ينطوى الشعور الجمالي على درجات من القوة والسعة : فتارة يقطع الشعور الموحي سلسلة الحالات النفسية التي تشكل تاريخنا ، وطوراً يلفت انتباهنا إليه ومرة ثالثة يستولي علينا ويشغل نفسنا كلها . وعلى قدر ما يكون هذا الشعور غنياً بالأفكار والاحساسات والانفعالات يكون الجمال المعبر عنه أكثر عمقاً وسمواً ، وهكذا نجد أن قوة المشاعر الجمالية تعود إلى التغيرات الحاصلة فينا بينما ترجع درجات العمق إلى عدد الحالات النفسية التي تثار لدينا .

وينظر برغسون في العبقرية أو الانفعال[9]. أن الانفعال برأيه ليس حافزاً فقط بل هو قائد يرشد العقل وينير الإرادة . ويذهب أبعد من ذلك فيقول أن الانفعال يولد الفكر ، والابتكارات العقلية يمكن أن تتخذ من الحقيقة مادة لها .

ويميز برغسون نوعين من الانفعال أو ضربين من الحساسية لا يشتركان إلا في كونهما حالتين عاطفيتين متميزتين عن الاحساس الذي هو نقل مثير جسمي إلى النفس . الأول يعقب فكرة أو صورة ، إنه اضطراب الحساسية بتصور أو فكرة تقع فيها . أما الثاني فلا يعقب فكرة أو صورة يتولد عنها بل يسبقها ويولدها . الأول هو الذي يدرس في علم النفس وهو الذي يعنونه عندما يجعلونه في مقابل الفكر أما الثاني فقوة الفكر .

إن الابتكار يعني قبل كل شيء الانفعال ، يصح ذلك في ميدان الأدب والفن كما يصح في ميدان الاكتشافات العلمية التي تتطلب تركيزاً . لقد قيل أن العبقرية جهد طويل تتطلب إلى جانب الذكاء ملكة نفسية أخرى هي الانتباه وعمله ينحصر في تركيز الذكاء . هذا الانتباه يختلف عن الانتباه الذي يدرسه علم النفس بالنوع وليس بالكمية . ولذا يميل علم النفس إلى الكلام على الاهتمام بديلاً عن الانتباه الذي نحن بصدده وبهذا يدخل الحساسية في الموضوع . هذا غير صحيح لأن المسألة التي توحي بالاهتمام هي تصوير مصحوب بالانفعال باعتبار أن الانفعال فضول أو رغبة في حل المسألة المعنية .

فإذا نظرنا في الأثر الأدبي أو الفن ، نجده نتيجة انفعال واحد من نوعه غير قابل للتفسير يطمح إلى التعبير عن ذاته . ومن يمارس كتابة الأدب يتحقق الفرق بين الذكاء المتروك وبين الذكاء الذي ينفحه الانفعال بناره فيتولد نتاج رائع يكون حصيلة التطابق بين الكاتب وموضوعه أي حصيلة الحدس . وفي الحالة الأولى يعمل الروح (Esprit) ببرود فيمزج الأفكار المتداولة المصوبة بكلمات مقدمة من قبل المجتمع . أما في الحالة الثانية فتبدو الوسائل المقدمة من الذكاء قد سكبت مقدماً ، وتجمدت بعدئذ بشكل أفكار مشكلة بالروح ذاتها وليس بالمجتمع . وإذا وجدت هذه الأفكار كلمات موجودة من قبل لتعبر عنها يكون ذلك حظاً سعيداً وغالباً ما يجب مساعدة الحظ بالضغط على معاني الكلمات لتتكشف حسب الفكر . والمجهود الذي يبذل من أجل ذلك يكون مؤلماً وتكون النتيجة احتمالية (Aleatoire) ولكن عندئذ فقط تشعر الروح بأنها خالقة .

ويوجز برغسون رأيه حول العبقرية قائلاً أنه يوجد إلى جانب الانفعال الذي هو نتيجة التصور والذي يضاف إليه انفعال يسبق التصور الذي يستنبط بالقوة والذي هو سببه . وأن مسرحية عادية تستطيع أن تهز أعصابنا وتثير لدينا انفعالاً قوياً ولكن تافهاً يشبه الانفعالات التي نشعر بها في حياتنا العادية خالية من الفكر أو التصور . أما الانفعال المتولد لدينا من أثر مسرحي كبير فمختلف عن الأول بطبيعته أنه وحيد في نوعه ، ويكون قد أثار نفس الشاعر قبل هزه لنفوسنا ومنه يخرج الأثر الخالد وإليه يرجع الشاعر أثناء عملية الابداع الفني .

هامش الفصل التاسع

(1) Bergson, la penseé et le mouvant (puf. Paris, I975) P. I49.
(2) ibid. P.P. I49 - I50.
(3) ibid. P. I5I.
(4) ibid. P. I53.
(5) ibid. P.P. I54 - I57.
(6) Bergson, le rire. P.P. 2 - 7.
(7) ibid. P. I2; P. III.
(8) ibid. P.P. I4 - 28.
(9) Bergson, les deux sources de la morale et de la religion, (Presses universitaires, Paris, I960) P.40 - 44.

الفصل العاشر

كروتشه والحدس الفني
(1866 ـ 1952 م)

يحدد كروتشه (1866 ـ 1952 م) الفن بأنه رؤية أو حدس. وهو يعتبر الرؤية والحدس والتأمل والتمثيل والتشكيل والتخيل مترادفات في لغة الفن . إن الفنان يقدم صورة أو شبحاً ، أما متذوق الفن فيدير عينيه نحو النقطة التي عينها له الفنان ، وينظر خلال الفتحة التي صنعها ويعيد في ذاته انتاج هذه الصورة[1] .

ويعلن كروتشه أن هذا المفهوم لا يتضح إلا باستخراج ما يتضمنه من سلبيات :

1 ـ إن تحديد الفن بكونه حدساً ينفي كونه حادثاً طبيعياً . فهو ليس ألواناً أو علاقات ألوان محددة. وهو ليس أشكالاً جسمية محددة الخ . إن هذا الخطأ نجده عند العامة الذين يجعلون من بعض الأشياء والطبيعة فناً ، فيحكمون على بعض الألوان والأشياء بأنها جميلة وعلى بعضها الأخر بأنها قبيحة ، وينعتون بعض الألوان والأشياء بأنها جميلة وينعتون بعضا الآخر بالقبح . أن الفن لا يمكن أن يكون حادثاً طبيعياً لأن الحادث الطبيعي لا حقيقة له ، بينما الفن الذي يملأ حياة الإنسان بالسرور الروحي يتبوأ أعلى قمة الحقيقة . إن لا حقيقة الحادث الطبيعي قد تم البرهان عليه من قبل جميع الفلاسفة ـ عدا الماديين ـ ومن علماء الطبيعة أيضاً الذين اعتبروا الظواهر الطبيعة نتائج أسباب ـ الذرات أو الأثير ـ أو أنها ظواهر لمجهول . إن مادة الماديين ذاتها هي مبدأ فوق مادي (super-materil) . وهكذا تغدو الظواهر الطبيعية حسب المنطق لا حقائق راهنة بل تركيباً ذهنياً نتوسله في العلوم .

ولكن هل يمكننا أن نركب الفن تركيباً طبيعياً أي بواسطة مواد الطبيعة ؟ يجيب كروتشه بالنفي ويقول : يمكننا ذلك إذا كان جوهر الفن هو في عدد الكلمات التي تتركب منها القصيدة أو في مقاطعها وقوانينها ووزنها ، أو إذا كان ذلك الجوهر يكمن في حجم التمثال وزنته[2] .

2 ـ وإذا كان الفن حدساً فلا يمكن أن يكون نفعياً ، أي يهدف دائماً إلى احداث اللذة أو ابعاد الألم . إن اللذة ليست في ذاتها فنية ، فلا يوجد فن مثلاً في اللذة الحاصلة عن الشرب أو القيام بنزهة أو اتمام واجب الخ . . ويقال الشيء ذاته في أن الفن ليس ما هو مستساغ[3] .

3 ـ بما أن الفن حدس فهو ليس صنيعاً خلقياً ، بل إنه كعمل نظري مناقض لكل عملي . إن الفن ليس عملاً إرادياً والإرادة الصالحة التي تكون الإنسان الشريف لا تكون الفنان . وبما أن الفن لا يعتمد على الإرادة فهو لا يخضع للأحكام الخلقية . إن الصورة الفنية قد تمثل عملاً يقبل اللوم أو المدح من الوجهة الخلقية ، بيد أنها بحد ذاتها لا تقبل اللوم أو المديح الخلقي[4] .

ولكن المذهب الخلقي في الفن رغم تناقضه ينطوي على بعض الحسنات فهو يسهم في تخليص الفن من مذهب اللذة ويعمل على رفع شأنه واحلاله مرتبة لائقة . وهو يحتوي على شيء من الحقيقة لأن الفن إذا كان أبعد من الأخلاق فهو ليس أبعد أو أدنى منها ، أن الفنان يخضع لسلطاته ما دام إنساناً ذا واجبات نحو الغير ، ويجب عليه أن يعتبر الفن رسالة[5] .

4 ـ وباعتبار الفن حدساً فهو ليس معرفة فكرية . إن المعرفة العقلية واقعية دائماً لأنها تجنح إلى وضع الحقيقة ضد اللاحقيقة أو على التقليل من اللاحقيقة وجعلها ضمن الحقيقة . أما الحدس فهو يعني أنه لا تميز بين الحقيقة واللاحقيقة ، الصورة تواجه كصورة محضة . إننا إذ نقابل المعرفة الحدسية أو الحسية بالمعرفة العقلية أو الفكرية ، والجمالي بالشعري إنما نذكر ذلك الشكل البسيط من المعرفة الذي يشبه الحلم .

إن من يسأل وهو يتأمل أثراً فنياً عما ذا كان الفنان فيما عبر عنه قد أصاب الحقيقة التاريخية أو الميتافيزيقية يرتكب خطأ فادحاً . إن المثالية وهي الصفة التي تميز بها الحدس عن الفكر والفن عن الفلسفة والتاريخ العام الكلي عن الإدراك الجزئي . وهو الفضيلة الصحيحة للفن : عندما يحل الفكر والحكم مكان الحدس يتلاشى الفن ويموت : يموت في الفنان الذي يتحول إلى ناقد ويموت في المشاهد أو القارىء الذي يتحول من متأمل إلى متبصر في الحياة .

إن الروح الرياضي والروح العلمي عدوا الروح الشعري . والعصور التي عرفت سيادة العلوم والرياضيات كانت أقل العصور حظاً بالشعر . لقد حاول بعضهم خطأ تفسير الفن بالعلم والرياضيات أو الفلسفة منهم هيغل الذي خلط الفن بالدين والفلسفة ،

وتين خلطه بالعلوم الطبيعية الخ . . . .

وهذا ما يفسر لنا السبب في شيوع هذه العبارة : الفن هو حدس والذي يرادف التعبير : الفن هو عمل المخيلة وفي ترديدها على السنة جميع الناس الذين يتحدثون عن الفن[6] .

5 ـ هل تكفي الصورة لتحديد خاصة الفن : أن المسألة تدور حول تميز الصورة غير المحضة من الصورة غير المحضة . ولكن ما هو الدور الذي تلعبه صورة عارية من كل قيمة فلسفية أو تاريخية أو دينية أو خلقية أو علمية ؟ وهل يوجد أكثر مجانية أو تفاهة من أن نحلم وعيوننا مفتوحة في عالم يقتضي أن نفتح لأعيوننا فقط وإنما عقولنا أيضا ؟ إننا نلتذ بقراءة بعض قصص المغامرات حيث تتتابع الصور ولكن ليست هذه البضاعة من الأدب في شيء . إن الحدس يبغي إنتاج صورة وليس إنتاج كتلة غير متجانسة من الصور نستطيع الحصول عليها (على الكتلة) بتذكر صور قديمة أو بترك الصور تتتابع بفعل الإرادة ، أو صورة بأخرى الخ . . . .

إن المسألة الأكثر عمقاً تتمثل بالسؤال التالي : كيف تولد الصورة المحضة ؟ يجب أن نميز بين الحدس الفني والمخيلة غير المنسجمة ، وأن نبين أين يكمن مبدأ الوحدة . إن الصورة الفنية توجد من اتحاد المحسوس بالتفكير وتبدو بشكل مثال .

إن المثال إذن يجمع المحسوس بالفكر ويردم الهوة بين عالم الحس وعالم الفكر كما يبدو في نظرية كانط (نقد ملكة الحكم) . إن امتزاج الفكرة بالتعبير الحسي يشبه ذوبان قطعة السكر في قدح ماء . إن قطعة السكر تبقى وتؤثر في كل ذرة من الماء ، ولكن دون أن توجد كقطعة سكر . إن الفكرة التي اختفت وأصبحت شكلاً ، ولم يعد من الممكن استخراجها كفكرة لم تعد فكرة . إنها فقط علامة مبدأ الوحدة الذي لم نعد نجده ولكنه يوجد في الصورة الفنية . إن الفن رمز ولكنه رمز ماذا ؟ لتبين ذلك يمكن أن تذكر تلك المعركة الطويلة التي نشبت بين أنصار المدرسة الكلاسيكية وأنصار المدرسة الرومنسية . الأولون يقولون ماذا ينفع أثاره المشاعر إذا لم يرتكز الروح على صورة جميلة . ويقول الأخرون ما نفع فن غني بالصورة البراقة إذا لم يخالط القلب . ولكننا إذا عدنا إلى الآثار العظيمة الخالدة ما ندعوه كلاسيكية أو رومنسية أنها في الوقت ذاته كلاسيكية ورومنسية ، فيها شعور وتصور عقلي .

يمكننا الانتهاء من كل ما تقدم إلى الخلاصة التالية : أن ما يمنح الحدس التماسك والوحدة هو الشعور . إن الحدس هو حدس لأنه يمثل شعوراً . إن الشعور وليس الفكرة هو الذي يعطي الفن خفة الرمز الأثيرية . إن الفن هو وحي محصور في دائرة التعبير . إن الوحي لا يوجد إلا بالتعبير ، والتعبير لا يوجد إلا بالوحي . الملحمة

والشعر الغنائي ، المأساة والشعر الغنائي ، أنها تقسيمات مدرسية لشيء لا ينقسم . الفن هو دائماً الغنائية أو هو إذا شئنا ملحمة الشعور ومأساته . إن ما نكره أو نعتبر في الأعمال الفنية الحقيقية التي تستأهل الخلود ، هو الشكل الخيالي الكامل الذي تتخذه حالة نفسية وهو ما نسميه حياة ، وحدة ، تماسك ، رواء العمل الفني . إن ما يصدفنا في الآثار الناقصة هو التناقض الذي نلغيه بين عدة حالات نفسية مختلفة لم يستطيع الفنان أن يصهرها ، فكساها مظهر وحدة إرادية مصطنعة واصطنع لها تصميماً مستورداً أو فكرة مجردة أو انفعالاً لا جمالياً : سلسلة من الصور التي تبدو غنية للوهلة الأولى ، ولكنها لا تلبث أن تخيب أملنا لأننا نكتشف أنها لا ترتكز إلى حالة نفسية ولا تتصل بالقلب .

الحدس الفني هو إذن حدس غنائي . والحدس الغنائي ليس مجرد نعت وإنما هو مرادف للحدس الفني . ويجدر التفريق بين الحدس الحقيقي الفني والحدس الصوري . الأول يشكل جسماً وهذا الجسم يملك مبدأ حياً . أما الثاني فهو تكديس صور جمعت لعباً أو حسابياً أو لغاية عملية(7) .

6 ـ **الشكل والمضمون**: ينتقد كروتشه تقسيم الفن إلى شكل ومضمون وظهور مدرستين في الفن : مدرسة الشكل ومدرسة المضمون . إن المسألة التي أدت إلى ظهور هاتين المدرستين يمكن تلخيصها بما يلي : هل يقوم الفن بالمضمون وحده أو بالشكل وحدة أو بالمضمون والشكل معاً ؟ . مدرسة المضمون تقول أن الفن يقوم بالمضمون وحده ، هذا المضمون الذي يحدد بأنه ما يلذ أو يلائم الأخلاق أو يرتفع بالإنسان إلى سماء الميتافيزيقيا والدين أو يتفق مع الحقيقة أو الواقع ، أو يعكس الجمال الطبيعي . أما مدرسة الشكل فتعتبر المضمون حيادياً أنه مجرد حامل للصور الجميلة التي ترضى وحدها الروح الفنية مثل الوحدة والتناغم والتوازي وغيرها ؛ وإذا تواضع هذا الفريق أو ذاك قال أنه لا بأس إذا ازدان المضمون بالصورة أو انطوت الصورة على مضمون لائق . ويرى كروتشه أن ما يهمنا في هذه الخصومة هو هذا الجدل الذي انتهى إلى أن أنصار الضمون أصبحوا دون إرادة منهم من أنصار الشكل ، والعكس بالعكس .

أما الحقيقة فهي في نظره التالية : يجب التمييز في الفن بين الشكل والمضمون ولكن من الخطأ بحث كل منهما منفصلين . إن علاقتهما وحدها هي الفن ، تلك العلاقة هي اتحادهما أو وحدتهما . وينبغي أن نفهم تلك الوحدة بالانصهار التام القبلي . إنه انصهار الشعور والصورة في الحدس . بدون هذا الانصهار يمكننا القول أن الشعور بدون صورة أعمى والصورة بدون شعور فارغة . إن الشعور والصورة خارج

هذا الانصهار لا يوجـدان بالنسبة للروح الفنية . إنهما يوجدان بالنسبة لميادين أخرى فالشعور يصبح حالة نفسية عملية والصور تغدو بقية ميتة من بقايا الفن أو ورقة يابسة في مهب الريح أي ريح المخيلة ونزوات اللعب. ذلك أن الفن ليس انتاج صور ولا افراز أهواء وإنما هو انصهار تـام قبلي للشعور والصـورة . ويمكننا أن نـطلق على وحدة الشعور والصورة اسم الشكل الحدسي . وعلى هذا الأساس يؤكد كروتشه أن الشعور أو الحالة النفسية لا يشكل مضموناً مختلفاً عن الشكل الحدسي كالأفكار أو الأشياء الطبيعية أو أعمال الإرادة الخ . . . [8] .

7 ـ **الصورة والتعبير** : يعتبر كروتشه التميز بين الصـورة الفنية والتعبيـر عنها خادعاً . وهو يعني بالصورة هنا مظاهر الشعور وصور الناس والحيوانـات والمناظـر والأفعال والمغامرات وغيرها . ويعني بالتعبير الأصوات والخطوط والألوان وغيرها . وربما استبدلوا مصطلح التعبير والصورة بمصطلح آخر هو الخارج والداخل وهم يعنون بالداخل الفن بمعنى الكلمة ويعنون بالخارج التقنية. إن التمييز بين الداخل والخارج سهل ولكن السؤال الذي يطرح هو التالي : كيف يمكن أن يشد هذا الخارج الغريب بالداخل ويعبر عنه ؟ يرى كروتشه أنه من غير المشروع التمييز بين هذين العنصرين ، ومن الصعب ادراك حدس معرى من التعبير فنحن لا نعرف سوى حدوس معبر عنها : فالفكرة ليست فكرة إذا لم يعبر عنها بكلمات ، والتخيل الموسيقي لا يوجد إذا لم يتحقق بواسطة الأصوات ، والصورة لا توجد بدون ألوان . عندما تغدو الفكرة فكرة حقيقية أي عندما تصل إلى مرحلة النضوج تنثال الكلمات على شفاهنا تؤثر عليها وترن في آذاننا . وهكذا الحال بالنسبة للقطعة الموسيقية التي ما أن تولد في نفوسنا حتى تحرك الشفاه والأصابع لتغدو نغماً جميلاً . وعندما تتوضح الصورة في النفس لا تعدم خطوطاً وألواناً تعبر عنها . وقبل تكون التعبير في الروح لا توجد الفكرة أو التخيل الموسيقى أو الصورة التلوينية أبداً. وبناء على انكار كروتشه للعالم الطبيعي المادي الذي يعتبره تركيباً مجرداً لفكرنا يرفض المقابلة بين جوهر مفكر وجوهر ممتد ، ولا يقبل بإمكانية اتحادهما لأن الجوهر المفكر أو فعله الحدسي كامل بذاته وان ما نسميه امتداداً خارجياً هو من تركيبه . وهكذا ينتهي إلى القول أنه لا يمكن إدراك صورة بدون تعبير ، بل يمكن إدراك صورة غدت تعبيراً إذا جردنا شاعراً من قوافيه وأوزانه وكلماته لا يبقى عنده تعبير ما يسمى بالفكرة الشعرية .أن الشعر يولد مع هذه الكلمات والأوزان والقوافي .

إن استحالة الحدوس ظاهرياً ـ إلى أشياء طبيعية هي التي تفسر كلام البعض عن جمال طبيعي وجمال فني . إن هذا الجمال الطبيعي أدنى قيمة من جمال الفن لأنه أقل

كمالاً ومتغير ، وهو أخرس لا ينطق إذا لم يستنطقه انسان[9] .

8 ـ **الشكل البسيط والشكل المزخرف** : يحمل كروتشه أيضاً على تقسيم الشكل الفني نوعين : الشكل البسيط والشكل المزخرف . نجد ذلك واضحاً في علم البلاغة اللغوي وهو على قديم بدأ مع اليونان واستمر حياً عبر العصور دون أن ينتبه أحد لفساده ، هذا العلم يقول أن التعبير المزخرف جميل والتعبير البسيط عديم الجمال ، هذا القول غير صحيح أن التعبير البسيط جميل أيضاً ، لأن التعبير ينطوي في ذاته على قيم الجمال ولا يعتمد على عناصر خارجية غريبة . وإذا نعتنا تعبيراً بالقبح فلا يعني ذلك أنه يفتقر إلى شيء خارجي لا يوجد فيه . وإنما يعني أنه لم يكتمل تكوينه . وإذا نعتنا تعبيراً بالجمال فلا يعزى ذلك إلى عناصر الوشي الخارجية بل يعزى إلى اكتمال تكونه الداخلي . إن تعبيراً يستمد جماله من الزخرف الخارجي ليس جميلاً في الحقيقة .

إن التعبير والجمال ليسا معنيين مختلفين ، إنهما مترادفان . والمخيلة الفنية تتخذ جسماً (هذا الجسم هو التعبير ، والجسم هو غير الثوب الموشى) .

إن خطر علم البلاغة انعكس على اللغة . لإنه إذا اعتبرنا التعبير بسيطاً ونحوياً من جهة ، وبلاغياً مزخرفاً من جهة ثانية ، إصبحت اللغة مرتبطة بالتعبير البسيط وراجعة إلى النحو والمنطق . والحقيقة هي أن اللغة ذات طبيعة خيالية مجازية وهي أكثر ارتباطاً بالشعر من المنطق . إن الفن حدس والحدس تعبير والتعبير لغة. ونحن نفهم اللغة هنا لا بمعناها الضيق المقتصر على المقاطع والحروف والأصوات والكتابة وإنما بمعناها الواسع القائل أن اللغة هي فعل الكلام ، هذا الفعل الذي لا يعني التجريدات النحوية أو لا يفيد أن الإنسان لا يتكلم إلا حسب النحو إنه يتكلم في كل لحظة مثل الشاعر ويعبر عن مشاعره مثل الشاعر بلغة لا تتبعد كثيراً عن لغة النثر والنشر الشعري والانشاء والملحمة والتمثيل والغناء . ولا يضير المرء أن يعتبر شاعراً لأن الإنسان شاعر بطبيعته ، ولا يضير الشاعر أن يشترك مع الآخرين بصفة الشاعرية لأن الشعر يؤثر في الناس بفعل هذا الاشتراك . وإذا كان الشعر لغة الآلهة ، لغة خاصة ،لم يفهمه الناس .

إذا اقتنعنا بطبيعة اللغة هذه ، الطبيعة الشعرية الخيالية وجب أن نتخلى عن النظرية التي تذهب إلى أن أصل اللغة هو التوافق ، وعن الرأي القائل أن اللغة مجموعة إشارات .

إن اللغة هي مجموعة صور ـ إشارات ، يعني إنها مجموعة إشارات تحولت إلى

صور ملونة أو موسيقية أو شعرية . إن الصورة ـ الإشارة هي عمل المخيلة الطبيعي . إما إذا اعتبرنا مجموعة الإشارات فقط نرانا ملزمين بالقول بالنظرية التوقيفية التي تعزو اللغة إلى الله الذي منحنا الإشارات هذه . وبهذا نرجع اللغة إلى أصل مجهول .

9 ـ **تقسيم الفن إلى أنواع** : يرفض كروتشه أخيراً نظرية تقسيم الفن إلى أنواع : شعر ، تصوير نحت ، عمارة ، موسيقى ، تمثيل ، بستنه الخ . . . ثم تفريع هذه الأنواع إلى فنون أخرى ، الشعر الغنائي الملهاة ، المأساة . الملحمة القصة ، التصوير الطبيعي ، التصوير المقدس الخ . . وقد وضعوا لكل منها حدوداً وأصولاً اعتبروا تخطيها أو عدم التقيد بها خطأ فادحاً . وعليها بنوا أحكامهم في نقدها والنظر إلى عناصر القبح والحسن فيها .

إن هذه الحدود التي وضعوها لهذه الفنون تفتقر إلى الدقة والشمول والاحترام من قبل الفنانين أنفسهم . إن تاريخ الأدب مليء بالحالات التي ظهر فيها فنانون خرقوا أصول فن من الفنون . وقد وجد المقننون صعوبات جمة في حصر الآثار الفنية ضمن دوائر محددة واكتفوا غالباً باختيار اعتباطي لمجموعة من الآثار المشهورة ليستخلصوا منها أصول الفن .

ويرى كورتشه بعد هذا النقد وبناء على تحديد الفن بانه حدس غنائي وبما أن كل أثر فني يعبر عن حالة نفسية وبما أن الحالة النفسية تكون فردية وجديدة ، فإن الحدس يقتضي حدوساً عديدة يستحيل تصنيفها إلى فنون معينة محصورة . يعني أن كل نظرية تحاول تقسيم الفنون لا ترتكز على أساس .

ومع ذلك يعترف كروتشه بفائدة التقسيم . إنه لا يفيد الفنان في شيء لأن الخلق عفوي ، وإنما يسهل فهمها من قبل القارىء والمتعلم والمؤرخ[10] .

هامش الفصل العاشر

(1) Croce, Benedette, Breviaire d'esthelique (traduit par Georges Bourgis, Payet, Paris, 1925) P.9.
(2) ibid. P.P. II - I2.
(3) ibid. P.P. I3 - I5.
(4) ibid. P. I6.
(5) ibid. P.P. I8 - I9.
(6) ibid. P.P. 20 - 27.
(7) ibid. P.P. 27 - 39.
(8) ibid. P.P. 40 - 43.
(9) ibid. P.P. 48 - 55.
(10) ibid. P.P. 62 - 70.

الفصل الحادي عشر

سارتر والالتزام في الفن
(1905 - 1980 م)

1 - يميز سارتر بين الأدب من جهة «الموسيقى والرسم والنحت وغيرها من الفنون من جهة أخرى على أساس طبعة المادة الفنية . إن مادة الأدب الكلمات أما مادة الموسيقى فالأصوات ومادة الرسم الألوان ومادة النحت الحجارة الخ . . . وتختلف الكلمات عن سائر المواد بأنها علامات ذات مدلول يحال بها على شيء آخر خارج عنها . يقول سارتر معبراً عن هذا المبدأ : (ليست التفرقة بين الأدب والموسيقى أو بين الأدب والرسم تفرقة فى الشكل فحسب ، بل في المادة أيضاً .فعمل أساسه الألوان والأصوات غير عمل مادته الكلمات ، فليست الأنغام والألوان والأشكال بعلامات ذات مدلول ، إذا لا يحال بها على شيء خارج عنها[1] .

هذا يعني أن الفنان لا يستخدم الأصوات أو الألوان أو الحجارة للتعبير عن معنى خارج عنها « ذلك لأن الفنان يعد اللون وباقة الزهر ورنين الملعقة في الصحون أشياء في حد ذاتها وفي أعلى درجات وجودها ، ويتأمل صفات اللون والشكل ويطيل التأمل مبهوراً بجمالها وينقل على لوحة ذلك اللون الموضوعي نفسه ، وكل ما يعتريه من تغير هو إنه جعل منه موضوعاً خيالياً . فالفنان إذن أبعد ما يكون عن عد الألوان والأصوات لغة من اللغات[2] .

وينتج عن ذلك أن الأديب يستطيع أن يعبر عن رأيه ، أما الرسام والنحات والموسيقار فلا يستطيعون إلى ذلك سبيلاً لأن الألحان والألوان والأشكال لا دلالة لها خارجاً عن نفسها : أن صيحة الألم تدل على الألم الذي أثارها ولكن حس الألم هو

الألم نفسه وشيء آخر غيره : فلم تعد الألحان رمزا يحال بها على الالم ولكنها أصبحت شيئاً من الأشياء . « أن الكاتب يستطيع أن يقودك إلى ما يريد ، وإذا وصف لك كوخاً أمكنه أن يطلعك منه على رمز للظلم الاجتماعي وأن يثير حميتك ، أما الرسام فأبكم ، فهو يقدم كوخاً فحسب ، ولك حرية تأويله بما تشاء ولكن لا يكون هذا الكوخ رمزاً للبؤس لأنه لكي يكون رمزاً ـ يجب أن يكون علامة لها مدلولها في حين أنه هو في الواقع شيء من الأشياء[3] .

وعلى هذا الأساس يفرق سارتر بين الشعر والنثر . فهو يعد الشعر من باب الرسم والنحت والموسيقى لأنه عاجز مثلها عن التعبير عن المعاني . صحيح أنه يستعمل الكلمات مادة له كالنثر ولكنه لا يستعملها بالطريقة ذاتها « بل لنا أن نقول أنه لا يستخدم الكلمات بحال ولكنه يخدمها . فالشعراء قوم يترفعون باللغة عن أن تكون نفعية ، وحيث أن البحث عن الحقيقة لا يتم إلا بواسطة اللغة واستخدامها أداة فليس لنا أن نتصور أن هدف الشعراء هو استطلاع الحقائق أوعرضها . وهم لا يفكرون في الدلالة على العالم وما فيه[4] » .

هذا هو الاختلاف الجوهري بين الشعر والنثر . الناثر يستخدم اللغة أداة للتعبير عن الأفكار أما الشاعر فعلى العكس أبعد ما يكون عن استخدام اللغة أداة ، لقد اعتبر الكلمات أشياء بذاتها وليست بعلامات للمعاني . الكلمات بالنسبة للناثر خادمة طيعة وبالنسبة للشاعر أبيه المراس . إنها بالنسبة للأول اصطلاحات ذات جدوى ، أما بالنسبة للثاني فأشياء طبيعية تنمو طبيعية في مهدها كما ينمو الشجر والعشب . اللغة للشاعر مخلوق له كيانه المستقل ولكنها بالنسبة للناثر امتداد لاحساساته وأدواته ، من منظار أو ملقط أو عصا أو قلم .

نعم قد يكون مبعث القصيدة الشعرية الانفعال أو العاطفة أو الحمية الاجتماعية أو الحفيظة السياسية ولكن جميع هذه الدوافع لا تتضح حقيقتها في الشعر كمت تتضح في النثر . وعندما يصب الشاعر هذه العواطف في كلمات تتوارى في أثواب مجازية وتغدو غامضة وأسيرة للألفاظ التي صارت حبيستها .

وينظر سارتر في قيمة الأسلوب بالنسبة إلى المضمون فيرى أن المضمون هو الأهم . ويؤكد أولوية العنصر الفكري على العنصر الشكلي قائلاً « أن الأديب المعاصر يهتم قبل كل شيء بأن يقدم لقرائه صورة كاملة للوضع الإنساني . وهو إذ يفعل ذلك يلتزم . إن الناس ليحتقرون قليلاً هذه الأيام كتاباً ليس هو التزاماً . إما الجمالية فهي تأتي بالإضافة عندما نستطيع » .

ولا يعني ذلك أن سارتر يهمل القيمة الجمالية للفن ولكنه يجعلها في المرتبة الثانية بالنسبة إلى المعنى والواقعية . « أن اللذة الجمالية في النثر ليست صافية إلا إذا جاءت بالإضافة . لنكتب أولاً بنية أن نقول شيئاً للأحياء ، ولا يضيرنا ألا يبقى لأحفادنا الذين لن يحسوا بقيمة الحوادث الراهنة إلا اعجاب بأسلوبنا . ولكن لا يحسن بنا أن نتوخى الأسلوب لذاته . إن المسؤولية والصدق يأتيان أولاً والأسلوب والجمالية في المحل الثاني »[5] .

إن الأدب ينبغي أن يكون ذا معنى راهن وجديد بين أبناء البشر بدلاً من أن يكرس نفسه للألعاب الشكلية .

2 ـ إن آراء سارتر حول التفرقة بين الفنون المختلفة وحول قيمة كل من الأسلوب والمضمون ليست سوى توطئة لنظريته في الالتزام . لقد ذهب إلى القول أن النثر وحده يصلح من بين جميع الفنون لأن يكون ملتزماً لأنه يستخدم مادته أي اللغة ـ للتعبير عن المعاني . كما رأى أن النثر وحده أداة فعالة لتحقيق غاية لدى الأديب هي نقل ماتوصل إليه من نتائج كشفه الإنسان والعالم إلى الآخرين والتأثير فيهم ولحملهم على تأييده . ذلك لأن الكلام لحظة من لحظات العمل لا معنى له خارج ذلك النطاق. ومن ثم كان خطأ الأسلوبيين الذين اعتقدوا أن الكلام نسيم يجري لطيفاً على سطح الأشياء يمسها مسا خفيفاً دون أن ينالها تغيير . ثم اعتقدوا أن المتكلم لا يعدو ومجرد مشاهد للأشياء ، يختصر تأملاته بكلمات . إن الكلام عمل والناثر هو الذي سلك للعمل طريقاً من الطرق غير مباشرة يصح أن نسميه طريق الكشف . فالناثر يكتشف الإنسان والعالم ويغيرهما لأن الكشف نوع من التغيير . إنه لا يستطيع أن يرسم صورة المجتمع دون تحيز لأن الإنسان هو المخلوق الوحيد الذي لا يحتفظ موجود ما حياله بالحياد . إن الكلمات مسدسات عامرة بقذائفها فيجب أن يحسن الناثر التصويب إلى أهدافه »[6] .

للأدب هدف ينبغي أن يسعى الناثر إلى تحقيقه . ولا يمكن أن يكون بلا هدف لأن الفن الخالص والفن الفارغ سيان . والقائلون بنظرية الفن للفن ضلوا طريقهم وعلى رأسهم كانط . وأهم اعتراض يوجه إلى كانط هو إنه خلط بين جمال الطبيعة وجمال الفن . والحق أن جمال الطبيعة يخلو من الغائية أما جمال الفن فغايته كامنة فيه . ولا يمكن الفصل بين الجمال الفني وقيمة العمل الفني . وقيمة العمل الفني تكمن في الدعوة الموجهة إلى حرية القارىء . فالمؤلف يتوجه إلى القراء طالباً منهم أن يخرجوا عمله الأدبي إلى الوجود ويطالبهم أن يمنحوه ثقتهم وأن يعترفوا بمقدرته الخالقة .

وقد أوضح سارتر نفيه للغائية في الطبيعة وتوكيده على الغائية في الأدب قائلاً : « إذا سحرني منظر طبيعي فأنا أعلم أني لست خالقه ولكن أعلم كذلك لولا وجودي لم توجد قط تلك الصلات التي يربط بها نظري بين الأشجار والأوراق ، والأرض والأعشاب ، واعلم أيضاً إنني لا أستطيع تبيان سبب ما لمظهر الغائية فيما اكتشف من تناسب الألوان والانسجام بين الأشكال والحركات التي يثيرها مهب الريح على ذلك المنظر . وعلى الرغم من هذا فالمنظر موجود وها هو ذا أمامي فلا يمكنني إذن أن أتصرف بحيث أخرج إلى الوجود شيئاً بدون أن يكون هذا الشيء موجوداً من قبل . وحتى في حال اعتقادي بوجود الله فلن أستطيع أن التمس الغائية في الطبيعة .

إن فكرة الحكمة الإلهية لا تشرح شرحاً يقينياً أي غاية فردية . ولا وجود لغاية تعرض نفسها علينا في صورة حتمية ، إذ ليس من بينها ما يتجلى فيه مقصود الخالق على نحو قاطع . ولذا لا يعد الجمال الطبيعي دعوة موجهة إلى حريتنا . باختصار الكتابة كشف للعالم واقتراح واجب يقوم به القارىء[7] .

إذا كان هذا هو مفهوم الإلتزام عند سارتر فما هي مستلزماته ؟ يجيب على ذلك بأن الالتزام تقتضيه المسؤولية التي لا مفر منها لكل إنسان . إنه لمن المستحيل على أي إنسان ألا يبالي بالوقائع الراهنة لأنها لا بد لها من أن تؤثر في حياته الخاصة . ثم أن مجرد العيش في المجتمع يقتضي المشاركة في تغييرات العالم « اننا لا نكتشف أنفسنا في عزلة ما ، بل نكتشفها على الطريق في المدينة ، وسط الجمهور شيئاً بين الأشياء ، إنساناً بين الناس . أن الإنسان مجرد قدرة على اعطاء العالم معنى ، إنه بتلخص باختيار يتم في العالم ، وهو مسؤول عن هذا الاختيار » « وهو ليس حراً أبداً في الاختيار : إنه ملتزم ، وينبغي له أن يراهن على أن الامتناع اختيار »[8] .

إن الأديب كأي إنسان يؤثر في عصره ، وأن كلمة يكتبها تترك أصداء في مجتمعه ولا مفر له من مواجهة عصره والمساهمة في قضاياه (وما دام الأديب لا يملك أي وسيلة للفرار فنحن نريده أن يعانق عصره معانقة وثيقة أنه حظه الوحيد ، لقد جعلت له وجعل لها . لقد كان مؤسفاً عدم اكتراث يلزمك بأحداث سنة 48 وعدم تفهم فلوبير وخوفه تجاه حكومة الكومون . وهذا مؤسف من أجلهما ، لقد فوتا عليهما إلى الأبد شيئاً هاماً ، نحن لا نريد أن نفوت شيئاً من زماننا »[9] .

وإذا اعترض معترض قائلاً أن الفن ليس عبداً للواقع أجاب سارتر « إننا كنا نعجب بفن باسكال في رسائله المسماة (Provinciale) ولكن هل كانت هذه الرسائل في وقتها سوى كتاب وقائع راهنة »[10] .

وإذا ادعى أحدهم قائلاً أن الفن ينبغي أن يحيط بما هو عالمي ولا يقتصر على

عصر معين وبلد معين أجاب سارتر : (اننا باعتبارنا كتابا ملتزمين حين ننحاز إلى الطابع المميز بعصرنا ندرك الأبدي آخر الأمر . والحق أن مهمتنا ككتاب أن نلقي النور على قيم الخلود التي تتضمنها هذه المناقشات الإجتماعية والسياسية . غير أننا لا نهتم بأن نذهب لنبحث عنها في سماء بعيدة ، فليس لهذه القيم أهمية إلا في طابعها الحالي) .

والالتزام الذي يدعو إليه سارتر ذو منحى اجتماعي وسياسي. فالأديب ينبغي أن يوجه وينير الطريق القويم أمام الناس . تلك هي مهمة الأدب المسرحي الجديد : (هناك مؤلفون عديدون يعودون إلى المسرح ، الأوضاع والأبطال هم حريات واقعة في الشرك على شاكلتنا جميعاً فما هي طرق الأنقاذ ؟ أن البطل لن يكون شيئاً غير اختيار طريقة الانقاذ وهو لا يساوي أكثر مما يساوي هذه الطريقة المختارة . . . ينبغي أن ننشد أن يصبح كله أخلاقياً وأدب قضايا كهذا الأدب المسرحي الجديد [11] .

والأدب لا بد له من رأي يبديه في الأحداث الاجتماعية والسياسية مع احتفاظه لنفسه بالحرية الشخصية . هذا الالتزام السياسي يترفع عن الأحزاب . لقد أسس سارتر حزب الكتلة الديمقراطية الثورية ، ولكنه حل بسبب المعارك العلنية الجارحة مع خصومه،وبعدئذ لم يرتبط بأي حركة سياسية كبرى واقتنع أنه بواسطة قلمه يسهم في تغيير العالم . وأفكاره السياسية تتلخص بإقامة أوروبا اشتراكية ، مجموعة من الدول ذات تكوين اقتصادي ديموقراطي وجماعي تتنازل كل منها عن قسم من سيادتها لخير المجموعة وتقف على الحياد بين الكتلتين السوفياتية والاميركية .

والخلاصة أن سارتر انساق مع تفكيره إلى القول أن قيمة الإنسان معلقة بالمسؤوليات التي يضطلع بها . وهو يعتبر معالجة الأديب للقضايا السياسية والإجتماعية أكبر اضطلاع بهذه المسؤولية .

أما الأثر الفني ذاته فيتعلق بالخيال أو الوهم (imaginaire) وهذا يعني أنه غير حقيقي (irréel) أن صورة شارل الثامن مثلاً أثر فني . نحن نعلم أن شارل الثامن كان إنساناً ، شيئاً ما ، ولكن صورته ليست هو بعينه . وما دمنا نعتبر اللوحة ذاتها بقماشها وإطارها. طبيعة ألوانها فإن موضوعها أعني شارل الثامن لا يظهر . وليس سبب ذلك إنه مختبيء تحت اللوحة وإنما السبب هو أنه لا يظهر لوعي محقق . إنه يظهر فقط في الوقت الذي يفرض فيه الوعي انعدام العالم ويتحول طاقة متخيلة (imaginant)[12] .

يجب أن نقر إذن أن الموضوع الجمالي ليس حقيقياً : والناس يخلطون بين ما هو حقيقي وما هو خيالي في الأثر الفني .فنسمعهم يقولون مثلاً أن لدى الفنان فكرة أو

صورة يحققها على اللوحة أو في الرواية الخ . . . وسبب هذا الخطأ هـو أن الفنان يمكنه انطلاقاً من صورة ذهنية غير قابلة للاتصال بالخارج ، أن يقدم في نهاية عمله للناس شيئاً يمكن تأمله . فيظن الناس أن الأمر ليس سوى مرور الوهم أو المتخيل إلى عالم الحق . ولكن هذا ظن غير صحيح . إن مـا هو حقيقي هـو حصيلة ضربـات الفرشاة على القماش والدهـانات التي التصقت عليـه . ولكن هذا ليس المـوضوع الجمالي . إن الجميل هو كائن لا يبصر معزولاً عن العـالم ـ إن المصور لم يحقق صورته الذهنية بل أعطى عنها شبهاً مادياً (Analogon) وهكذا يجب أن تكون اللوحة الفنية شيئاً مادياً يزوره الموضوع الجمالي من وقت لآخر (عندما يتخذ المشاهد موقف المتخيل) .

لقد قيل بحق أن الفن لا ينبغي أن يحاكي الواقع بل يجب أن يكون موضوعاً قائماً بذاته . هذا الرأي يستحق المدافعة عنه باعتباره برنامجاً فنياً . عندما أنظر صورة تمثل باقة زهر أحكم بأنها جميلة لا لأنها تشبه أزهار الحقل ولكن باعتبار أنها مجموعة أشياء غير واقعة .

أما المتعة الجمالية فهي حقيقية وتنتج عن الإحاطة بموضوع غير حقيقي أو في اكتشاف الموضوع الجمالي من خلال اللوحة الحقيقية ومن هنا تـأتي اللاانفعيـة في التأمل الجمالي .

إن ما هو واقعي ليس جميلاً ، الجمال قيمة لا تنطبق إلا على ما هو خيـالي وتقتضي انعدام العالم في تركيبه الأساسي . ومن هنا كان من الغريب خلط الأخلاق والفن . إن قيم الخير تعتبر الكائن في العالم بسلوكه الواقعي أما قيم الجمال فتفترض مزج الواقع بالخيال .

هامش الفصل الحادي عشر

(1) سارتر ، ما الأدب ، ص .10
(2) المصدر عينه ، ص .11
(3) المصدر عينه ، ص .12
(4) المصدر عينه ، ص .14
(5) المصدر عينه ، ص .83
(6) المصدر عينه ، ص .21 - 24
(7) المصدر عينه ، ص .57 - 65

(8) Sartre, les situations, tome 2, P.P. I - 3.
(9) ibid. P.P. 3 - 4.
(10) ibid. P. 83.
(11) ibid. P. 3I3.
(12)Sartre. L'imaginaire, (Gallinard, Paris, I940) P. 362.

الباب الثاني

الغرض من هذا الباب هو الوصول إلى مفهوم جديد شامل لكل من الجمـال والفن وتحديد غاية الفن ، وعلى أي أساس يقسم إلى أنواع وإماطة اللثـام عن سر العبقرية الفنية .

وبناء على هذا قسمنا هذا الباب إلى خمسة فصول هي :

الفصل الأول : الجمال .

الفصل الثاني : الفن .

الفصل الثالث : غاية الفن .

الفصل الرابع : أنواع الفن .

الفصل الخامس : العبقرية الفنية .

الفصل الأول

الجمال

يقع بصرنا على البحر الخضم المترامي الأبعاد ، وعلى الجبال الشم أو الأودية العميقة أو السهول الفسيحة أو الأشجار الخضراء أو الأزهار المتنوعة الألوان والأشكال أو الحيوانات العجيبة التركيب ، أو الفتيات الحسناوات ، إلى آخر ما هنالك من المخلوقات ، فنقول ما أجمل هذه الكائنات . ونسمع من حولنا أغاريد العصافير وخرير المياه وحفيف الأوراق الخ فنقول ما أجمل هذه الأصوات . ومن ناحية أخرى نقرأ قصة أو مقالة أو خطاباً أو قصيدة ، وتشنف أذننا معزوفة موسيقية ، ونشاهد لوحة بديعة أو مثالاً رائع الدقة والقسمات أو قصراً فخماً فنعجب ونقول ما أروع ما نشاهد ونسمع ونقرأ .

هذا الحكم الذي نصدره على هذه الظواهر الطبيعية أو النتاجات البشرية ما هو مبدأه ؟ هل يستند إلى خصائص مشتركة معينة موضوعية إذا ما توافرت في شيء من الأشياء المذكورة وأدركناها أصدرنا هذا الحكم : أنه جميل ؟ هذا ما ذهب إليه أرسطو والجاحظ قديماً ، فقال الأول : أن الجمال هو النسق والمقدار. وقال الثاني : الجمال هو التمام والاعتدال . وتابع مذهبهما العديد من المفكرين المحدثين فقال كوزان : الجمال هو وحده في تنوع .

الجمال حسب هذا المذهب موجود إذن في الأشياء ، قوامه عدد من المزايا تعود إلى اثنين هما اعتدال الأجزاء الداخلة في تركيب الشيء وتناسقها . فالشيء الجميل يجب أن يكون مركباً من أجزاء متنوعة فإذا كان مؤلفاً من جزء واحد لا تنوع فيه كان بسيطاً وغير جميل . ويجب أن تكون تلك الأجزاء معتدلة الحجم أو متوسطة الضخامة بحيث يتكون منها شيء يمكن الحواس الإحاطة به من جميع الجوانب . فإذا لم يكن كذلك وكان ضخماً وغير متناه، أو صغيراً ضئيلاً، فقد عنصر الحسن وبعث على

الرهبة أو الضحك الخ . . . ويجب أن تكون الأجزاء منسجمة فيما بينها بحيث لا تتنافر أو تتفكك أو تفتقر إلى الوحدة والتساوي .

لسنا بحاجة إلى ضرب أمثلة فلقد طبق أرسطو مفهوم الجمال على المسرحية وطبقه الجاحظ على المرأة ومع ذلك لم يقتنع به فريق كبير من الفلاسفة والفنانين وعامة الناس . فلو كان الجمال يحدد بهذه البساطة والسهولة وبالتالي يدرك ويفهم فلم يختلف فيه البشر هذا الاختلاف وتتضارب آراؤهم وتتفاوت أحكامهم . إذا طلبنا من مجموعة من الناس أن يقولوا رأيهم في إحدى النساء ، أو في منظر طبيعي أو في بناء أو قطعة موسيقية أو قصة أو قصيدة أو لوحة ، سيكون لكل واحد رأى يختلف في كثير أو قليل عن آراء الآخرين. سيقول احدهم أنها جميلة رائعة وسيقول آخر أنها متوسطة الجمال وسيقول ثالث انها قبيحة الخ . . .

هذا برهان واضح على أن العقل ليس هو مبدأ الحكم الجمالي ولو كان هو الذي يدرك الجمال لاتفق الناس بشأن جمالية الأشياء كما هو الحال في الأحكام التي يطلقونها في علوم الرياضيات والفيزياء والطبيعيات وسائر العلوم .

إذن ما هو مبدأ الحكم الجمالي ؟ أنه حسب كانط الذوق . والذوق ملكة من ملكات النفس يختلف عن العقل والفهم مهمته إدراك الجمال في الأشياء والاستمتاع به . وهذا الإدراك للجمال يتمثل بشكل شعور باللذة وعلى هذا الأساس يحدد كانط الجمال بأنه صفة الشيء الذي يلذنا . إذن الشيء الجميل هو الذي يسبب لنا اللذة والقبح هو الذي يسبب لنا الاشمئزاز .

وبهذا استطاع كانط أن يفسر سبب اختلاف الناس في أحكامهم الجمالية . إن الذوق ضرب من الشعور ، هو الشعور بالجمال ، والشعور يختلف بين إنسان وآخر ولا علاقة له بالعقل ، أو هو غير خاضع لسلطان العقل بل إنه يسعى إلى استغلال العقل لصوغ أحكامه وإعطائها القالب المنطقي .

ولكن كانط لم يقل لنا ما هي خصائص هذا الشيء الجميل الذي يسبب لنا اللذة. ولكن قال أن اتصافه بالاعتدال والانتظام وسواها من الصفات الضرورية لفهمه لا اعتبار لها في الحكم الجمالي .

إن الاعتماد على الذوق لادراك الجمال يجعل إقامة علم الجمال مهمة عسيرة إن لم تكن مستحيلة . وهذا ما ذهب إليه هيغل الذي حاول مهمة بناء هذا العلم فاستبعد الذوق وقال انه لا يغني غناء كبيراً في ادراك الجمال وتقويمه، ويعجز عن تعميق أي شيء لأنه يبقى كشعور على السطح ويتشتت بالتفاصيل ويهتم بالمظاهر الخارجية

الثانوية الهامشية للشيء .

إذن بم ندرك الجمال ؟ إننا ندركه بالروح ، والروح بنظر هيغل هو الفكر المطلق ، وعلى هذا الأساس حدد هيغل الجمال بأنه الفكرة المطلقة أو الروح المطلق. وهكذا يعتقد هيغل أن لا وسيلة لادراك الجمال إلا بالروح لأن ما هو روح لا يدرك إلا بالروح .

إذن لا يكون الشيء جميلاً إلا بقدر ما ينطوي على الروح ، وعلى هذا الأساس استبعد هيغل الطبيعة من موضوع علم الجمال وقصره على دراسة الفنون الجميلة اعتقاداً منه أن الطبيعة لا تنطوي على الروح المطلق وان كانت انعكاساً للروح المطلق .

والواقع أن مثالية هيغل قد وضع بذورها أفلاطون الذي جمع في مذهبه الفني بين المثالية والواقعية فميز بين جمال الجسم وجمال النفس أو الأخلاق أو جمال العقل والجمال المطلق أو الجمال المثالي واعتبر جمال الأجسام الحسية صورة ناقصة للجمال المطلق . كما قال أن ادراك الجمال المتمثل في الأجسام يتم بالتذكر أي أن النفس التي سبق لها وشاهدت الجمال المطلق قبل حلولها في الجسم هي وحدها القادرة على ادراك جمال الأجسام المحسوسة. فهي عندما تقع على الأجسام التي لها حظ قليل أو كثير من الجمال تتذكر الجمال المطلق .

إن النظرية المثالية كما تمثلت عند أفلاطون وهيغل واجهت صعوبات جمة وتعرضت لانتقادات عنيفة فما هو هذا الجمال المطلق أو الروح المطلق أو المثل الأعلى للجمال ؟ وما هو الدليل على وجوده ؟ ولم كان جمال الأشياء الحسية صورة عنه أو بعضاً منه ؟ أليس الأصح أن نقول إنه مجرد صورة ذهنية جردها الذهن من الأجسام الحسية بدل القول أن جمال الأجسام صورة عنه ؟ هذا ما قاله أرسطو قديماً وكانط حديثاً عندما فسر المثال بأنه صورة يجردها الذهن من مجموع أفراد النوع . ولا وجود لهذه الصورة أو المثال إلا في الذهن .

الواقع أن هذه اللفظة لا تدل على جوهر أول أو ثان إذا استعملنا لغة أرسطو أي لا تدل على عين مفردة ولا على جنس أو نوع يجردهما من الأعيان المفردة . وقد أخطأ كل من أرسطو وكانط عندما جعلا مثال الجمال مجرد فكرة نجردها من مجموع أفراد الجنس كسائر المثل . فهناك فرق بين كلمة شجرة التي نجردها من مختلف أنواع الأشجار كالتفاح الليمون والسنديان الخ . . . وبين كلمة جمال التي لا تندرج في أنواع أو أجناس أو فصول .

بقي أن نقول أن الجمال صورة خيالية نطبقها على شيء ما إذا توافرت فيه مزايا معينة . هذه المزايا أو الخصائص لا نجردها من الأشياء كسائر المعاني المجردة بل نفترضها افتراضاً أي ندخل فيها عنصر القيمة تماماً كما نفعل بصدد الخير والحق . ومن ثم كان الجمال أحد القيم التي لا تعكس ما هو موجود فعلاً بل ما ينبغي أن يكون . فهناك عملية ابداع وخلق لا مجرد عملية تقرير لواقع . ومن هنا تمثل الجمال خير ما تمثل بما ندعوه الفنون الجميلة . وعندما نقول الفن نعني الابداع والخلق ولا نعني الواقع أو تقريره .

وكذلك عندما نصدر حكماً على شيء بانه جميل نخضعه لمقاييس نخترعها نحن ونحاول تطبيقها عليه .

وإذا قيل أن اختراع مقاييس جمالية أمر لا نسلم به لا يقوى عليه جميع الناس أجيب بأن هذا صحيح . فليس لدى جميع الناس هذه الموهبة الواحدة التي تبدع الفن الجميل وتقومه . إن الفنان يتمتع بالمخيلة الخلاقة التي يفتقر إليها غيره وكذلك توجد هذه المخيلة لدى النقاد وبعض الناس ولكن بدرجة أضعف وعلى درجات متفاوتة .

وبناء على هذا يمكن أن نقول أن مبدأ الحكم الجمالي ليس المعرفة القائمة على التذكر كما قال أفلاطون، وليس التفكير كما قال أرسطو، وليس الذوق كما قال كانط، وليس الروح كما قال هيغل وإنما المخيلة المبدعة التي هي مبدأ الفن كما هي مبدأ الحكم على الجمال .

فالمخيلة هي التي تتوهم صورة للجمال تختار مقاييسها وخطوطها وألوانها وأوضاعها وحركاتها الخ . . . وتحاول أن تطبق هذه الصورة على الأشياء التي تقع تحت متناولها . وكل منا يحمل في ذهنه صورة أجمل فتى وأجمل امرأة وأجمل شجرة وأجمل منزل وأجمل قصيدة وأجمل اغنية وأجمل لوحة الخ . . .

فإذا رأى شجرة أو امرأة أو منزلاً . . . أصدر أحكاماً تستند إلى الشبه الواقع بين الصور المتخيلة للمرأة أو الشجرة أو المنزل وهذه الكائنات المرئية . وبقدر ما يكون الشبه قوياً تعتبر الكائنات جميلة والعكس بالعكس . ونحن هنا نقترب من أفلاطون في تحديده للجمال بإنه اقتراب الشيء فن صورته المثالية . والفرق بيننا وبينه هو قول أفلاطون أن المثل قائمة في السماء بمعزل عنا بينما نقول نحن أنها ليست سوى صور تبتدعها مخيلتنا . وبناء على هذا يمكننا تعريف الجمال بأنه صورة الكائن المثالي التي تبدعها المخيلة . ونعني بالكائن المثالي الكائن الكامل الذي لا يشوبه نقص أو عيب .

للجمال مظهران رئيسان هما الطبيعة والفن . وقد رفض هيغل جمال الطبيعة أو أنكر وجوده زاعماً أن الجمال هو الفكرة المطلقة أو الروح والطبيعة خلو منها لأنها نقيض الروح . ولا حاجة بنا إلى الرد على هيغل لأنه ينكر شيئاً بديهياً ليس بحاجة إلى برهان فكل منا يرى في الكائنات الطبيعية ما هو قبيح وما هو جميل ولم نسمع أحداً ينكر على الوردة جمالها ولا على الجدول جماله الخ . . . ولكنه انسياقاً مع فلسفته مضطر إلى أن يقف هذا الموقف لكي لا يقع في التناقض .

والفرق الأساسي بين جمال الطبيعة وجمال الفن هو أن الثاني من صنع الإنسان بينما الأول ليس من صنعه أنه من صنع الطبيعة أو خالق الطبيعة .

والفرق الثاني يتمثل في ظهور الغائية في الفن وتواريها في الطبيعة . فنحن لا نعرف بالضبط الغاية من خلق الشيء وضده في الطبيعة ، من خلق الجميل والقبيح والصالح والطالح والمفيد والمضر ومن خلق ما لا حصر له من الأجناس والأنواع سوى ما تقوله الكتب المقدسة من أن الغاية من خلق الكائنات اظهار حكمة الله ومقدرته للأنسان .

والفرق الثالث بينهما يكمن في أن الفن امتداد للإنسان ففيه ما في الإنسان من فكر وعاطفة بينما تخلو الكائنات الطبيعية من الفكر والعاطفة .

بيد أن الإنسان الفنان لا يستغني عن الطبيعة في فنه فهو يستمد منها مادة الفن من حجارة أو ألوان أو أصوات ولكنه يضيف إليها ذاته . فالفن هو الإنسان مضافاً إلى الطبيعة . ولذلك يعتبر جمال الفن أكمل من جمال الطبيعة .

الفصل الثاني

الفن

أقدم الذين حاولوا تقنين الفن أو تحديد ماهيته أرسطو . لقد حدد هذا الفيلسوف اليوناني الفن بأنه محاكاة الأشياء والأشخاص ، وهو يعني بالمحاكاة التقليد . فالفنان إذن إنسان يجيد تقليد الأشياء أو الناس وبهذه المقدرة المدهشة على التقليد يثير اعجابنا ويوفر لنا اللذة .

وقد سبقة استاذه أفلاطون إلى ذكر المحاكاة كأسلوب من الأساليب الفنية وذكر أسلوباً آخر يقابله هو أسلوب السرد المباشر . ويفهم من كلامه أن المحاكاة في الفن تعني التمثيل وأن الشعر التمثيلي أو المسرحي هو الفن الذي يعتمد أسلوب المحاكاة ؛ فالشاعر المسرحي يحاكي أبطاله أي يتقمص شخصياتهم ويحل مكانهم في لعب ادوارهم أي القيام بما يعزى إليهم من أفعال وكلام ومواقف .

ويهاجم أفلاطون المحاكاة ويؤثر عليها أسلوب السرد . والسبب في ذلك كما يقول هو أنه يكذب على الغير ويملأ أذهانهم بالأباطيل والأوهام . الثاني هو أنه يدعي أشياء ليست من اختصاصه ، أنه عندما يمثل الطبيب والفيلسوف والجاهل والنجار والحداد والمزارع الخ . . . يكشف عن مينه الفاضح لأنه من المستحيل أن يتقن جميع هذه الصناعات فيتصدى لعرضها علينا وتعريفنا بها . وباختصار لم يرض أفلاطون المحاكاة حرصاً على مبدأ يوليه أهمية عظيمة في الفن هو الصدق .

غير أن نظرية المحاكاة الأرسطية وجدت في هيغل أكبر معارضيها في العصر الحديث فقد شن عليها هذا الفيلسوف أعنف حملة ونسب إلى أرسطو قوله أن الفن هو تقليد الطبيعة بوجه عام الداخلية والخارجية على حد سواء . أي الاستنتاج البارع للأشياء أو إعادة صنع ما هو موجود في العالم الخارجي وكما هو موجود فيه مرة ثانية وبالوسائل المتاحة للإنسان .

وقد وجه إلى هذه النظرية عدة انتقادات منها قوله أن المحاكاة تكرار للأشياء عديم النفع لا طائل تحته . فلسنا بحاجة إلى أن نرى من جديد على خشبة المسرح حيوانات أو مناظر أو احداثاً إنسانية سبق لنا أن عرفناها .

والنقد الثاني هو قصور الفنان عن تقليد الطبيعة أو منافستها لأنه مهما أوتي من مقدرة على التمثيل يظل دون مستوى الطبيعة .

والنقد الثالث هو أن المحاكاة تصنع وتكلف لا معنى له . فنحن عندما نسمع إنساناً يقلد شدو العندليب مثلاً ندرك الغثاثة وعدم الأصالة والصنعة المزيفة .

وأخيراً أن المحاكاة قضاء على حرية الفنان وأبعاد لروحه ، والروح هو مضمون الفن ومصدر الجمال فيه .

وإلى هنا يصل هيغل إلى الإفصاح عن مفهومه الأصيل للفن. فالفن بنظره هو ادخال فكرة في مادة أو التعبير عن الفكرة أو الروح بوسائل مادية . والأهمية ليست للمادة والشكل بل للمضمون .

إن هيغل على حق في قوله أن الفن يفتقر إلى الروح أو الفكرة وليس مجرد تقليد للطبيعة ، أي انه يركز فيه على المضمون الذاتي ولم يحل الشكل أو مادة الاخراج سوى المرتبة الثانية من حيث الأهمية .

ولكنه ارتكب عدة مغالطات ، المغالطة الأولى هي أنه لم يفهم مذهب أرسطو على حقيقته . فأرسطو لم يعن بالمحاكاة استنساخ الطبيعة وإعادة صنع ما هو موجود في العالم الخارجي وكما هو موجود فيه مرة ثانية . وإنما قال أن الفنان بوسعه أن يحاكي الأشياء كما هي في الواقع أو كما يظنها الناس أو يمكن أن تكون . وفي هذا إشارة واضحة إلى أن المحاكاة ليست دائماً استنساخاً أميناً للواقع .

والمغالطة الثانية عند هيغل هي قوله أن المحاكاة تكرار أشياء سبق لنا أن عرفناها وبالتالي فهي عديمة الجدوى . والواقع أن الفن لا يتناول دائماً أشياء يعرفها الناس بل أنه يتناول أشياء يعرفها الناس أو قسم كبير منهم . وقد أحسن برغسون في قوله أن الفنان يبصر أو يجعلنا نبصر أشياء في داخلنا أو خارج ذاتنا لا نستطيع نحن أن نبصرها بدونه .

والمغالطة الثالثة أن المحاكاة ضرب من التصنع ينطوي على الغثاثة ويمجه الذوق . والواقع هو عكس ذلك فنحن نجد الناس يعجبون بالمقدرة على التقليد ويرتاحون له . والتقليد نزعة فطرية لدى الإنسان ، فنحن نرى الإنسان يلتذ بأن يعمل

أو يرى سواه يعمل . والممثلون وسائر الفنانين يثيرون اعجابنا على قدر ما يفلحون في تمثيل الأشياء والأشخاص تمثيلاً واقعياً طبيعياً .

الصحيح هو أن الفن ليس تمثيلاً للطبيعة أو نقلها نقلاً أميناً وبالوسائل المتاحة للإنسان ، وإنما هو الطبيعة بعد إضافة الإنسان إليها . فالفنـان يستمد من الـطبيعة موضوعاته من مادة وأشكال وألوان وأصوات ويتصرف بها . بمعنى انه لا يقلد الطبيعة تقليداً أعمى وانما يعمل مبدأ الاختيار فينتقي شيئاً ويحذف شيئاً آخر ويمزج ما ينتقي ليركب كائنات جديدة ليست موجودة في الطبيعة أو تختلف عن كائنات الطبيعة .

الفن صناعة شكلية ، هذا هو المفهوم الآخر للفن ، المفهوم الذي نجده عند الجاحظ كممثل للجمالية العربية قديماً ، ونجده أيضاً عند كانط وسبنسر حديثاً .

أما الجاحظ فقد عبر عن هذا المفهوم للفن عندما حدد الشعر بقوله « أن الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير » فكما أن النسيج يقوم على الأشكال والأصباغ كذلك التصوير يعتمد على الألوان والخطوط،والشعر قوامه الألفاظ والتشابيه والصيغ التعبيرية المتنوعة التي تقوم مقام الخطوط والألوان في النسيج والتصـوير . يعني أن ما له قيمة في الشعر ليس المضمون الفكري بل الصياغة اللفظية وهذا ما أوجزه الجاحظ بقوله : « وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى والمعاني مطروحة في الطريق ، يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني . وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع ومتانة السبك » .

كان من نتائج هذه النظرة إلى الشعر أن الشعراء العرب لم يهتموا بالمضمون ، فقل في شعرهم التجديد المعنوي وغلب عليه التقليد . فنراهم يرددون المعاني ذاتها على مر العصور في غزلهم ومدحهم وهجائهم ووصفهم ورثائهم وسائر فنونهم الشعرية ويقنعون بالتعبير عنها في صيغ جديدة .

ومن نتائج هذه النظرة عناية الأدباء العرب بالاخراج أو المبني وإسـرافهم في التنقيح والتصفية والاغـراب حتى انتهى الشعر في أواخـر العصر العبـاسي وعصور الانحطاط إلى ضرب من الصناعة الشكلية القائمة على التفتيش عن التزاويق اللفظية والصيغ البيانية من جناس وطباق واستعارة وتورية ومجاز وغيرها ، كما ظهر في المقامات عند الهمذاني والحريري واليازجي ، وهو فن تحول فيه الأدب إلى صناعة لفظية أهمل المعنى اهمالاً شنيعاً وغدا مجرد آلاعيب لفظية وبيانية قائمة على غرابة اللفظ والسجع والجناس وما إليها .

هذه النظرية لا يقرها جويو ويرفضها محاولاً أن يقوض دعائمها . إن الفن في

نظره أبعد ما يكون عن اللعب ، أن له ما للحياة من جد ويعرفه بقوله : إنه فعل يوقظ فينا الحياة بمختلف جوانبها العاطفية والعقلية والحسية . يكون الانفعال الذي يثيره فينا الفنان قوياً حين لا يكتفي الفنان بصور بصرية وسمعية بل يحاول أن يوقظ فينا أعمق الاحساسات الجسمية من جهة ، وارفع العواطف الأخلاقية وأسمى المعاني الفكرية من جهة ثانية .

ويرد على كانط الذي قال أن التزيين العربي هو المبدأ الذي تحدر منه الرسم والشعر والموسيقى بقوله أن هذا التزيين هو اجهاض الفن قبل اكتمال تكوينه .

وهو يذهب إلى أنه لا تعارض بين الشعور الجمالي والشعور الأخلاقي أو النفعي .

وإلى هذا يذهب ماركس ، فهو يعتبر الفن عملاً جاداً يتولد عن نشاط الإنسان وإرادته وليس عبثاً أو تسلية ، إذن الفن وجه من وجوه النشاط البشري ، إنه عمل رائع يستخدم الفنان في إنتاجه وسائل تقنية موجودة في عصره ليقهر مادة طبيعية .

إن ماله قيمة في الأثر الفني هو المضمون الفكري الذي ينطوي عليه وليس الشكل التعبيري ، ومن هنا دعوة ماركس الأدباء إلى الإهتمام بمعالجة مشاكل المجتمع والمساهمة في يقظة الطبقة العاملة وتسليط الأضواء على الحيف اللاحق بها من قبل البرجوازية وارشادها إلى الطرق التي ينبغي أن تسكلها للوصول إلى حقوقها المغتصبة .

وكان آخر مهاجمي الشكلية في الفن سارتر الذي يضع الشكل أو الأسلوب في المرتبة الثانية بينما يضع الفكر أو المضمون في المرتبة الأولى ويقول أنه يجب على الفنان أن يهتم أولاً بأن يقدم للقراء مادة فكرية أما الأسلوب فيأتي مكملاً ، بالإضافة. ويجب أن يحذر من أن ينصرف إلى الأسلوب لذاته وأن يكرس جهده للألعاب الشكلية .

نحن هنا أمام اتجاهين ، اتجاه يقول أن الفن سناعة شكلية يمثلها الجاحظ وكانط واتجاه يقول أنه عمل فكري يمثله ماركس وسارتر . ويبدو أن كلا الاتجاهين يمثل جانباً من الحقيقة ويغفل جوانب أخرى . فالفن ليس حشد معان فقط لأننا نجد المعاني في العلوم والفلسفة . وليس هو أشكالاً تعبيرية فقط لأن الأشكال التعبيرية ينبغي أن تحمل على موضوع . وإنما المعنى والشعور هما روح الفن وسر خلوده وتأثيره ، وبدون المعنى يبدو الأثر الفني تافها ، وبدون الشعور يصبح جافاً لا يحرك فينا عاطفة ولا يثير انفعالاً. أما الصورة فهي وليدة المخيلة تجسد المعنى والشعور وتجعلهما محسوسين إذ تعطيهما شكلاً أو جسماً يبدوان فيه . أما التعبير فهو المادة

التي تنسج منها الصورة وتخرج إلى الوجود العيني وتكون كلمة أو صوتاً أو لوناً أو حركة أو حجراً الخ . . .

وإذا سألت أي عنصر من هذه العناصر أهم في الفن ، نجيب أنها تؤلف كلا أو وحدة لا انفصال بين أجزائها ولا قيمة لأحدها دون الآخر ، من توافقها وانسجامها وترابطها تنتج القيمة الجمالية ، ومن تنافرها أو تفككها أو طغيان أحدها على الآخر تضعف الصفة الجمالية .

إن التعبير يشبه الثوب والصورة تشبه الجسم . أما المعنى والعاطفة فيشبهان الروح . الجسم هو الذي يفرض الثوب أو أن الثوب يتشكل حسب الجسم فيضفي على هذا الأخير الرونق . ثم أنه لا حياة لجسم بدون روح .

وهكذا لكي تصبح المعاني والعواطف فناً لا بد لها من صورة تجسمها وتعابير فنية تكتسيها وتخرج بها ، ولكي تصبح الألوان المختلفة لوحة فنية لا بد من موضوع روحي « فكرة عاطفة » ومن صورة خيالية . ولكي يغدو الحجر أثراً فنياً لا بد له من إنسان يبرز ملامحه .

ويبدو أيضاً أن هذين الاتجاهين ـ الفن صناعة شكلية ، والفن عمل فكري جاد ، متعلقان بعناصر الفن أكثر من تعلقهما بماهيته . فأحدهما يعول على العنصر الشكلي بينما يولي الآخر الأهمية الكبرى للعنصر الفكري .

إن ماهية الفن شيء مختلف عن عناصره ، وإليها قصد أرسطو وهيغل مباشرة عندما حدد الأول الفن بأنه محاكاة الطبيعة ، في حين حدده الثاني بأنه انزال فكرة في مادة .

والحق هو أن الفن محاكاة ، لا محاكاة الطبيعة كما قال أرسطو ، لأن الفنان يستطيع أن يتجاوزها ويحاكي أشياء لا توجد فيها ، أنها محاكاة الجمال . والجمال كما حددناه هو صورة الكائن المثالي . وصورة الكائن المثالي أو الكامل تلك لا توجد في الطبيعة ولا تتولد فيها ، وإنما هي من ابداع المخيلة . وهكذا يصبح قوام الفن إخراج صورة الكائن المثالي من عالم الخيال إلى عالم الحس بوسائل مادية كالأصوات أو الكلمات أو الألوان أو الحركات . وعلى هذا الأساس يصح أن نعرف الفن بما يلي : « الفن هو تظهير الجمال » .

هذا التحديد يكمل تحديد أرسطو بتحديد هيغل ويقومهما . فليس الفن تقليد الطبيعة بل هو محاكاة الجمال ، وليس ذلك الجمال هو الفكرة كما قال هيغل وإنما هو من خلق المخيلة .

الفصل الثالث

غاية الفن

عندما ينظم الشاعر قصيدة أو يرسم المصور لوحة أو يغني الموسيقار لحناً أو يبني البناء قصراً أو يصنع النحات تمثالاً ماذا يبغي هؤلاء من أعمالهم هذه ؟ إذا كانوا لا يبغون شيئاً سوى انتاج الفن قلنا أنه لا غاية للفن . إذ كانوا يرمون إلى هدف من انتاج الفن هدف يختلف عن الفن بحيث لا يكون سوى آلة أو وسيلة يستخدمها الفنان لتحقيقه قلنا أن للفن غاية .

إن القائلين بوجود غاية للفن انطلقوا من مبدأ مفاده أن الفن نشاط يبذله الإنسان يتجه إلى غاية يريد بلوغها . وأقدم هؤلاء أفلاطون الذي ربط الفن بالدين والأخلاق . فالقصص التي تشوه صورة الآلهة وتقدم لنا فكرة خاطئة ومضره ينبغي نبذها ، والأدب الذي يعرض لنا أشخاصاً سيئي السلوك يكون له وقع مدمر على نفوس الناشئة وينبغي ابعاده عنهم ، والموسيقى التي تشيع في نفوس السامعين الميوعة أو الخوف أو التهالك على اللذة مفسدة للأخلاق .

كان أفلاطون يضع أسس جمهورية مثالية تتحقق فيها العدالة وينعم أهلها بالسعادة . ولن يتسنى ذلك إلا بالتربية . فالتربية تعد الناشئة اعداداً صحيحاً قويماً . وهذه التربية وسيلتها الكتب التي توضع بين أيدي الناشئة من أمثال خرافية وقصص ملحمية وتمثيلية ثم الموسيقى والرياضة . وإذا لم تتضمن هذه الكتب المفاهيم والأفكار التي يراها أفلاطون ضرورية لبناء الدولة المنشودة كانت مضرة وخطراً على المجتمع ولهذا دعا أفلاطون إلى نبذها . وهكذا يقر أفلاطون فكرتين هامتين : الأولى هي أن الفن ذو تأثير عظيم على النفوس ، والثانية هي أن الفن ينبغي أن يتفق مع تعاليم الدين والقيم الخلقية والمبادىء السياسية الصحيحة ، وإلا غدا خطراً على المجتمع والدولة .

إذا كان أفلاطون أول من دعا إلى الالتزام في الفن قديماً فأن سارتر أهم دعاة الالتزام في العصر الحديث وان كان قد حصره في الأدب النثري دون سائر الفنون .

وهو يعتبر الأدب رسالة يؤديها الأديب إلى القراء أو دعوة يوجهها إليهم . وهذا يعني أن لديه فكرة معينة يدعوهم إلى تأييدها أو مشروعاً محدداً يندبهم إلى تنفيذه .

هذه الفكرة ذات معنى اجتماعي أو سياسي . فالأديب ينادي إذن بمذهب سياسي يعتقد بصحته أو بمنهج اجتماعي يرمى إلى اصلاح المجتمع ، أو قواعد خلقية يرى انها أصلح من غيرها لبني جلدته .

إن الأدب برأي سارتر ليس وسيلة للتسلية أو اللذة وإنما هو عمل جاد يرمي إلى غاية أبعد منه . إنه وسيلة للإصلاح والبناء . ولذا نسمعه يقول منتقداً مدرسة الفن للفن ، أن الفن الخالص الذي لا هدف له والفن الفارغ شيء واحد .

لقد قنن مبادىء مدرسة الفن للفن الفيلسوف الالماني كانط ، وإن كان أرسطو سبق إلى وضع بذورها . إن أرسطو يعتبر الفن محاكاة والمحاكاة نزعة طبيعية عند المرء . وعندما يقلد الفنان يرضي هذه النزعة وينتج عن ذلك شعور باللذة لنفسه ولغيره .

أما كانط فقد طور هذه الفكرة فقال أن الفن لا هدف له سوى اللذة فالفن الأصيل هو الذي يسبب لنا شعوراً باللذة وبذا يكون قد أدى مهمته ولا ينبغي أن نسأله غاية من الغايات الخلقية أو الفكرية أو ما سوى ذلك . إن موضوع الفن الجمال لا الخير ولا الحق والنفع وإذا طلبنا من الفن أن يوفر لنا إحدى هذه الغايات نكون قد أبعدناه عن موضوعه الخاص أي الجمال وأفقدناه طبيعته المميزة .

وذهب كانط أبعد من ذلك فقال رداً على الذين يقولون بإمكانية الجمع بين موضوع الفن أي الجمال وموضوعات أخرى كالخير أو الحق أو النفع ، إنه يستحيل الجمع بين هذه الموضوعات والجمال لأن الجمال نقيض النفع والحق والخير .

إذا شئنا أن نبقي الفن فناً فينبغي إذن أن لا نطلب منه أي غاية خارج ذاته علينا فقط أن ننتج الفن من أجل الفن .

تناول هيغل هذه الأفكار ووسعها فقال أن الفن الذي يعنينا هو الفن الحر المستقل غير المسخر لغايات أخرى .

وعلى هذا الأساس يرفض هيغل أن يكون هدف الفن إيقاظ النفس أو تحريك العواطف فينا أو هز أوتار ومشاعرنا . كما يرفض القول أن هدف الفن تلطيف الهمجية

والتنفيس عن العواطف الحادة والرغابت المشرئبة بأن يمثل الفن الاهواء والغرائز التي تنطوي عليها النفس البشرية فيعريها أمام الإنسان وبذلك يحرره منها .

وكذلك ينكر هيغل كون الفن ذا وظيفة خلقية لأنه إذا كان ذا مضمون أخلاقي يعمل على تنشيط الإرادة ويمكن النفس من الوقوف في وجه الاهواء يغدو وسيلة لغاية خارجية عن ذاته .

إلى هنا يتابع كانط ولكنه يختلف عنه في نقطة واحدة هي قوله أن الفن ليس وسيلة للترف أو اللعب أو اللذة . وليس في نظره من قول أكثر غثاثة من الـزعم أن مقصد الفن هو إيقاظ احساسات ممتعة في نفوسنا أو خلق الشعور باللذة .

إن هدف الفن إذا كان لا بد من عزو هدف في نظر هيغل هو التعبير عن أرفع حاجات الروح . وهو يشترك في هذا الهدف مع الدين والفلسفة بل أن الدين والفلسفة يفوقان الفن في هذا المضمار فهما يعبران خيراً من الفن عن المطلق .

ونحن نرى أن جلاء الحقيقة يمكن أن يتم إذا نظرنـا إلى المسألـة بمنظارين اثنين .

المنظار الأول يعبر عنه بالسؤال التالي : هل الفن فعل إرادي أو هو حاجة نفسية طبيعية ؟ إذا كان الفن فعلاً إرادياً خضع كسائر الأعمال إلى مفهوم الغاية لأن الأعمال الإدارية خاضعة لمفهوم الغائية ، وإذا كان الفن حاجة غريزية عند الفنان كـان غير خاضع لمفهوم الغائية لأنه يتم بمعزل عن الإرادة التي تتوخى غاية بل يرى المرء نفسه مدفوعاً إلى القيام به اندفاعاً تلقائياً .

الواقع هو أن الفن وليد موهبة طبيعية لا تكتسب اكتساباً بالتعلم أو الرياضة بل يحملها بعض الناس بالفطرة . فليس بوسع جميع الناس أن يكونوا موسيقيين أو شعراء أو نحاتين مهما بذلوا من جهد ومهما حصلوا على علوم عالية . أما القلة الذين منحوا هذه الهبة فينطقون بالشعر على البديهة ويغنون على البديهة ويرسمون على البديهة . إن معظم الشعراء الجاهليين كانوا أميين لم يدخلوا المدارس ولم يتلقوا العلوم . وكثير من الموسيقيين والشعراء (طرفة المتنبي) ، أنتجوا الفن وهم في سن العاشرة أو قبل ذلك . يحكي أن أحدهم جاء الخليل بن أحمد الفراهيدي يسأله أن يعلمه نظم الشعر حسب علم العروض الذي وضعه . فبذل الخليل جهده في تلقينه أصول النظم فلم يفلح ولم يتوصل صاحبنا إلى نظم الشعر . فأراد الخليل أن يصرفه بطريقة لبقة فقال له قطع هذا البيت :

إذا لم تـستـطيـع شيئـاً فـدعـه وغـادره إلـى مـا تـسـتـطيـع

فهم ما يعني الخليل وعدل عن عزمه .

المنظار الثاني يصاغ بالقالب التالي : هل يمكن الجمع بين الجمال والخير والحق والمنفعة في الفن أم لا ؟ لقد رأينا كانط يقول بالإستحالة لأن الجمال بنظره نقيض الخير والحق والنفع . بينما أجاب جويو بالامكان لأن الجمال لا يتعارض مع الحق والخير والمنفعة ، بل يذهب أبعد من ذلك فيقول أن الحق جميل والخير جميع والنفع جميل فلا بد في نظره أن يكون الفعل الخلقي جميلاً ولا بد أن تكون الحقيقة جميلة وكذلك المنفعة . وأضدادها قبيحة والباطل قبيح والضرر قبيح .

ونحن نرى أن كانط قد أخطأ في تصور التناقض بين الجمال والحق والخير فليس ثمة من تناقض بين الجمال والحق والخير ، وكذلك أخطأ جويو عندما وحد بين هذه المفاهيم أو جعلها متلازمة .

إن الجمال مقولة تختلف عن الخير والحق والمنفعة في دلالتها ومعناها وان كان يجمعها الانتماء إلى مفهوم القيمة .

وليس من الضروري أن يكون الجميل خيراً والخير جميلاً فقد نرى غادة حسناء رائعة الجمال ومع ذلك شريرة والعكس بالعكس. وكذلك لا تتعلق الحقيقة بالجمال ، فنحن لا نطلق على المعادلات الرياضية الصحيحة نعت الجمال ، وقد يكون أثر فني جميلاً على الرغم من افتقاره إلى الواقعية والصحة . إننا نقرأ كثيراً من القصص الملحمية فنجدها جميلة على الرغم مما فيها من أساطير وأكاذيب . ونشاهد كثيراً من اللوحات الفنية البعيدة عن الواقع أو المغرقة في الخيال فلا يحول هذا دون روعتها الجمالية .

ونحن نجد كثيراً من الآثار الفنية لا تفتقر إلى الجمال على الرغم من تنكرها للقيم الخلقية . هذا شعر أبي نواس وطرفة بن العبد وراسين لا نستطيع أن ننكر عليه قيمته الفنية العالية مع ما ينطوي عليه من ضلال أو سوء سلوك ورذيلة وضعف إرادة . ونحن نلغي من ناحية ثالثة العديد من الآثار الفنية أنتجها أصحابها في سبيل النفع . ونضرب مثلاً عليها المدائح التي غزرت في الشعر العربي ونظمها أصحابها في سبيل الحصول على جوائز من الممدوحين ذوي الجاه والسلطان كالملوك والوزراء والأثرياء ، هل نستطيع أن نخرجها من خطيرة الشعر ونقول أنها غير جميلة لأنها توخت المنفعة ؟ أليست تنطوي على قيمة جمالية عالية في معظمها ؟ .

بالمقابل نجد شعراً ضئيل القيمة الجمالية على الرغم من أفكاره العميقة الصائبة وعزوف أصحابه عن المنفعة والتكسب ، والدعوة إلى الخير والاصلاح ، نضرب مثلاً

شعر أبي العلاء المعري . فهذا شاعر لم يتكسب في شعره ولم يبتعد عن الحقيقة ولم يكن شريراً ، ومع ذلك يبدو شعره ضعيفاً من الناحية الجمالية . وعلى العكس تبدو قصته « رسالة الغفران » التي جانبت الحقيقة وسفهت المعتقدات الدينية أجمل بكثير من شعر اللزوميات .

قلنا أن الجمال والحق والخير غير متناقضة ولا متلازمة ونضيف قائلين أنه يمكن الجمع بينها في الأثر الفني الواحد . وإن أروع الآثار الفنية هي التي تتوافر فيها هذه القيم الثلاث الخير والحق والجمال كآثار المتنبي وشكسبير وكورناي وفولتير وأقل منها روعة تلك التي تفتقر إلى واحد أو اثنين منها .

الفصل الرابع

أنواع الفن

للفن أقسام عدة اختلف الباحثون في عددها . ويمكن أن نـرجعها إلى ستـة هي : العمـارة ، والنحت ، والأدب ، والموسيقى ، والتصـويـر ، والـرقص . ومن الخيـر ، قبل استعـراض هذه الأنـواع ، البحث عن الأساس الـذي بني عليه هـذا التقسيم .

كان أرسطو أسبق الفلاسفة إلى معالجة هذه المسألة وهو يرى أن ثمة ثلاثة أشياء تؤدي إلى تنويع الفنون هي الوسائل والموضوعات والأسلوب . أما الوسائل فهي اللغة والوزن والإيقاع . فالنثر وسلته اللغة ، والموسيقى وسيلتها الإيقاع والرقص وسيلتـه الوزن في الحركات والشعر يجمع اللغة والوزن والإيقاع .

إمـا الموضـوعات التي يعـالجها الفن فهي أيضـاً سبب من أسباب تنـويعه . فموضوع المأساة يختلف عن مـوضوع الملهـاة وهذه بـدورها تختلف عن مـوضوع الملحمة ، فموضوع المأساة أشخاص عظماء ، وموضوع الملهـاة أشخاص أخسـاء وموضوع الملحمة أشخاص فوق مستوى البشر العاديين .

وأخيراً تفترق الفنـون حسب الأسلوب والطريقـة التي يعتمدهـا الفن . فهناك أسلوب السرد القصصي المباشر وهناك أسلوب التمثيل أو المحاكاة الخ . . .

ينبغي أن نشير تعقيباً على رأي أرسطو في تنويع الفنون إلى ناحيتين :

الأولى هي اغفاله بعض الوسائل كالألوان التي هي مادة التصوير والحجارة التي هي مادة العمارة والنحت ، والثانية هي سبق أفلاطون إياه إلى التفريق بين أسلوب المحاكاة التمثيلية وأسلوب السرد القصصي المباشر .

وقد تبنى كانط رأي أرسطو حول تقسيم الفنون ولكنه بنى هـذا التقسيم على

الوسائل فقط دون الموضوعات والأسلوب .

وحصر هذه الوسائل في ثلاث هي الكلمة والصورة والصوت فجعل الصورة مكان الوزن الذي قال به أرسطو .

وهكذا أرجع كانط الفنون إلى ثلاثة أنواع أساسية هي : فن الكلمة المتمثل بالشعر والخطابة ، وفن الصورة المتمثل بالنحت والتصوير .

وفن الصوت المتمثل بالموسيقى .

وقد تمتزج هذه الفنون فيتولد من هذا الامتزاج فنون أخرى جديدة كالغناء الذي يجمع الموسيقى والشعر . والاوبرا التي تجمع الغناء والتصوير .

وقد اعتمد ماركس مبدأ مغايراً لمبدأ كانط عندما وضع مكان الوسيلة الحاسة التي تعتمد الوسيلة . وبنظره يكون السبب في تنوع مكان الفنون هو اختلاف الحواس التي يملكها الإنسان . هذه الحواس تنتج الفن عندما تبلغ من الغنى والتطور ما يجعلها قادرة على التعبير عن الثقافة المكتسبة ، فالموسيقى تتولد عن حاستي الأذن واللسان والرسم يتولد عن اليد والعين الخ . . .

ولن نجد تقسيماً أصيلاً حقاً مغايراً لتقسيم أرسطو ومن جاء بعده مثل كانط وماركس إلا عند هيغل . وتقسيم هيغل ينطلق من مفهومه للفن القائل أن الفن هو انزال فكرة في مادة . وبالتالي فالفنون تختلف حسب علاقة هذه الفكرة بالمادة ، فإذا لم تكن المادة متوافقة مع الفكرة المعبرة عنها كان لنا الفن الرمزي وإذا تم التوافق بينهما كان لنا الفن الكلاسيكي وإذا تفوقت الفكرة على المادة وتمكنت منها كان لنا الفن الرومنسي .

يذهب هيغل إلى أن « التصنيف الصحيح يجب أن يقوم على أساس طبيعة العمل الفني وينعت التصانيف التي وضعت قبله للفنون بأنها تنطلق من مواقع منطقية صرف . ويقول عن التصنيف الأكثر رواجاً الذي يعتمد الحواس أساسا انه غير واف ومصدر حرج لنا . فالحواس الخمس عاجزة عن التوصل لفهم الأعمال الفنية . اللمس يضع الذات مع التفاصيل الحسية : الوزن ، الصلابة الرخاوة ، والمقاومة ولكنه لا يضعها في ملامسة الروح . والفن إنما هو الروح متظاهراً في الحس . وكذلك الذوق لا يستطيع أن ينفذ إلى جوهر العمل الفني لأنه لا يحس إلا الطعوم المادية . ولنقل الشيء ذاته عن الشم .

أما البصر فيقيم علاقات نظرية مع المواضيع بواسطة النور الذي يضيئها دون أن

يستهلكها كما يفعل الهواء والنار . وهو لا يطال سوى ماله وجود مادي في المكان من جهتي الشكل واللون .

والسمع يقيم علاقات نظرية أيضاً ولكن ليس مع الأشياء الموجودة في المكان بل مع الأصوات الموجودة في الزمان المعبرة عن العاطفة .

وهكذا تنقسم الفنون حسب المذهب الحسي إلى قسمين رئيسيين : الفنون التشكيلية وهي العمارة والنحت والرسم . والفنون الصوتية التي تعود إلى الموسيقى والشعر

يرفض هيغل هذا التصنيف ويقول إذا أردنا أن نتخذ من هذا الجانب الحسي أساساً للتصنيف فلن نلبث أن نجد أنفسنا في موقف حرج بالنظر إلى أن الأساس بدل أن يكون مقتبساً من المفهوم الفني للشيء ذاته يقتبس من أحد جوانبه الأكثر تجريداً . إذن علينا أن نبحث عن نمط للتصنيف ذي صلة أوثق بجوهر الشيء : فالفن ليس له من رسالة أخرى غير أن يعرض للادراك الحسي الحق كما هو موجود في الروح ، الحق في كليته ، في تصالحه مع الموضوعي والحسي . وإنما بقدر ما يتم هذا الهدف في الواقع الخارجي للاعمال الفنية تقبل الكلية التي تمثل بحقيقتها المطلق إذ تتحلل وتنقسم إلى مختلف عناصرها[1] .

إن المطلق يفصح عن وجوده بواسطة النفس الإنسانية والذاتية الداخلية فيه أو من خلالها . ومع هذه الذاتية يظهر التعدد وتظهر الفروق الفردية . وهذه الفروق التي يتوزع وينقسم بينها المضمون الكامل للفن يتوافق وجودها مع أسماء الفن الرمزي ، والفن الكلاسيكي والفن الرومنسي .

وعلى هذا الأساس يقسم هيغل الفنون إلى خمسة هي فن العمارة وفن النحت وفن الرسم وفن الموسيقى وفن الشعر . أما الفنون الأخرى الموجودة خارج نظامها كالرقص وهندسة الحدائق وسواها فهي فنون ناقصة .

العمارة تمثل بنظره بداية الفن ، لأن الفن لم يعثر بعد لا على المواد المناسبة ولا على الأشكال الموافقة لمضمونه الروحي فيكتفي بتمثيل خارجي صرف للروح باستعمال مواد ثقيلة ويرتضي بشكل قوامه التناظر مع تشكيلات الطبيعة الخارجية .

أما النحت فيخطو خطوة كبيرة في سبيل التقريب بين المضمون والشكل ويختار الجسم البشري المشرب بالروح موضوعاً له . وهو يستخدم مثل العمارة مادة ثقيلة .

والرسم يعبر عن الذات الداخلية بواسطة الهيئة الخارجية ، والذات الداخلية تمثل المطلق في روحيته التي تريد وتحس وتعقل . يستخدم الرسم للتعبير عن هذا

المضمون الأشياء الخارجية التي يجدها في الطبيعة بما فيها الجسم البشري ، ويعتمد على الأشكال والألوان ويكتفي ببعدي السطح الاثنين ، ويستغني عن البعد الثالث للمكان أي العمق .

فإذا انتهينا إلى الموسيقى نجدها تعبر عن مضمونها الذي يتمثل بالذات الروحية والاحساس بواسطة مادة هي الأصوات التي تشكلها وتركبها وتعارضها حسب أوزان خاصة يضعها الفن .

ويأتي الشعر بعد الموسيقي . وهو يستخدم الكلمة مادة له وهذه الكلمة قادرة وحدها على أن تعبر عن مضمون الفن الذي هو الوحي بصورة جيدة . والكلمات أصوات ، ولكن أصوات مختلفة عن أصوات الموسيقى . إنها في الشعر وسيلة فقط ، إشارة إلى المضمون . أما في الموسيقى فلها قيمة خاصة قائمة بذاتها .

ويعتبر هيغل الشعر الفن الحقيقي لأنه أكمل الفنون وأغناها لا محدودية . إنه ينطوي على الفنون الأخرى : فالشعر الملحمي يحتوي على كثير من الموضوعية الخارجية ، والشعر الغنائي يعبر عن الذات، وتقترن بالموسيقى والشعر التمثيلي يعيد خلق عمل فني كان قد خلقه إنسان آخر ـ ويمكن ربطه بالموسيقى[2] .

أما الآن (Alain) فيلاحظ فئتين أساسيتين في الفنون هما فئة الفنون الحركية وفئة الفنون الصوتية . الأولى تستخدم الجسم البشري للقيام بها كالرقص والتمثيل وهي تعتمد التقليد غالباً . والثانية ترمي إلى تنظيم الأصوات وتركيبها وأهمها الشعر والخطابة والموسيقى ، وهي لا توجد الا في الزمان . ولكنه يلاحظ أيضاً فئة الفنون التشكيلية (plastique) مثل النحت والتصوير وهما يرتبطان بفن العمارة[3] .

ويبدو كروتشه على حق عندما نادى بعدم إيلاء مسألة تقسيم الفنون كبير اهتمام . فهي وان كانت تسهل دراسة الفنون وفهمها ، إلا أنها تشكل عوائق مصطنعة في طريق الخلق الفني .

كما يبدو رأي أرسطو بصدد تقسيم الفنون أقرب من سواه إلى الواقع ، وأكثر شمولاً شريطة أن يعدل على الشكل التالي :

يقسم الفن حسب الوسائل إلى أنواع ، وتقسم هذه الأنواع إلى فروع أو فنون فرعية حسب الموضوع . فيقسم الفن إلى موسيقى (وسيلتها الأصوات) وأدب (وسيلته الكلمة) وتصوير (وسيلته الألوان) ورقص (وسيلته الحركات) وعمارة ونحت (وسيلتها الحجارة) . ثم تقسم هذه الفنون إلى أنواع فرعية حسب الموضوع . فالأدب يقسم إلى ملحمة (موضوعها البطولات) ومأساة (موضوعها أشخاص أخيار يتعرضون لأحداث مؤلمة) وملهاة (موضوعها أشخاص أرذال يقومون

بأعمال مضحكة) وأدب غنائي يتفرع بدوره إلى غـزل وفخر ورثـاء ومديـح وهجاء ووصف (موضوعه عواطف الأديب الذاتية) . . .

هامش الفصل الرابع

(1) هيغل ، فن العمارة ، ص 18.
(2) المصدر عينه ، ص 22 - 23.
(3) Alain, Systèmes des beaux arts (Gallinard, Paris, 1962) P.P. 40 - 47.

الفصل الخامس

العبقرية الفنية أو
المخيلة المبدعة

المخيلة لغة هي القوة التي تمثل الأشياء أو تتوهمها، والخيال هو الظن أو الوهم ، وكلاهما مشتقان من فعل خال ومعناه ظن وتوهم[1] .

وفي علم النفس تعني المخيلة الملكة التي تنتج الصور أو تستعيدها أو تحفظها . إننا نرى الأشياء ونسمع الأصوات ونتذوق الطعوم ونشعر بالحرارة والبرودة . فإذا توارت عنا الأشياء وصمتت الأصوات ، وانعدمت الطعوم واضمحلت الحرارة والبرودة بقيت صورها ماثلة في مخيلتنا. وقد تعمد المخيلة إلى التلاعب بهذه الصور المحفوظة لديها فتركبها تركيبات مختلفة لتولد صوراً جديدة ، هذا ما قال به أرسطو قديماً وردده بعده فلاسفة كثر على مر العصور .

بيد أن المخيلة اتخذت حديثاً معنى أوسع ، فغدت تعنى ملكة الخلق والابداع ، أي القدرة على مزج الصور والأفكار لإبتكار أشياء جديدة أو معان جديدة أو روائع فنية .

فالإنسان يستطيع أن يخترع تركيبات جديدة ابتداء من لغة الطفل وانتهاء بروائع الفن والعلم الخالدة التي تمخضت عنها عبقريات أرسطو وأفلاطون وديكارت وكانط وسوفكل والمتنبي وكورناي وشكسبير وميشال انج وباستور الخ . . . .

إن المخيلة المبدعة تعني حسب المفهوم الأخير العبقرية ، وقد حاول الفلاسفة كشف النقاب عن سرها ومعرفة حقيقتها .

1 ـ المخيلة وليدة البيئة : تضاربت المذاهب حول طبيعة المخيلة المبدعة . فقال قوم انها حصيلة البيئة والأصل . وذهب تين (Taine) إلى أنها تعبر عن النزعات

السائدة في بلد معين وزمن معين . وقال رينان (Renan) أن الإنسانية ليست سوى التربة الصالحة والضرورية لانبات حزمة من المفكرين ورعايتهم .

هذه النظرية تبين تأثير البيئة على العبقرية ولكنها لا تميط اللثام عن جوهرها . لا ينكر أحد مدى تأثير البيئة أي الوسطين الاجتماعي والطبيعي على العباقرة فهم يستمدون منها أفكارهم ومادة نتاجهم ، ولكن هؤلاء يشاركون أبناء مجتمعاتهم في هذه البيئة فلم لا يكون جميع معاصريهم عباقرة مثلهم ؟ أن ذلك يعني انهم يملكون شيئاً يفتقر إليه الآخرون هو استعداد فائق على التلقي والاستنتاج والاستعمال لمعطيات هي في متناول الجميع . وقد أكد الجاحظ أن الوراثة والتربة والمناخ لا أثر لها بالعبقرية .

2 ـ وعزا بعض علماء الفيزيولوجيا العبقرية إلى نشاط عال في الدماغ أو إلى ضرب من المرض . فقال لومبرازو (Lambrezo) أن العبقرية نوع من الجنون أو العصاب .

إن هذه النظرية بعيدة عن الواقع . وارجاع روائع العلم والفن إلى المرض العصبي غير صحيح . فمتى كان المرض مساعداً على العمل المنتج ؟ وإذا كان بعض العلماء أو الفنانين قد أصيبوا بالجنون فلا يعني ذلك أن جنونهم هو عين عبقريتهم . وكم من المجانين لم يبدعوا شيئاً . إن الأمراض العصبية خلل في أجهزة آلة التفكير أي الدماغ ، فكيف تعمل الآلة ابان الخلل أحسن مما تعمل في حالة الصحة والانتظام ؟ .

صحيح أن الدماغ يساعد على التفكير ، وقد تأكد أن التفكير يحتاج إلى دماغ نشيط حسن التكوين . ونحن نتوق إلى معرفة سر تفوق نشاط الدماغ عند بعض العباقرة . ولكن علماء الفيزيولوجيا لا يعرفون شيئاً عن طريقة عمل الدماغ . ليس الدماغ هو الفكر ولكنه آلة الفكر .

وقد حاول فرويد أن يقيد هذه النظرية ، فلم يقل أن المخيلة مرض عصبي بل قال أن لها علاقة وثيقة بالعصاب .

يذهب سيغموند فرويد (1856 - 1939) (S. Freud) إلى أن الفن يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالأعصبة . وقد عبر عن مذهبه هذا بقوله : « كلما تعمقنا في علم نشوء الأمراض العصابية استبانت لنا العلاقات التي تربط الأعصبة بسائر ظاهرات حياة الإنسان النفسية ، بما فيها تلك الظاهرات التي نعزو إليها أسمى قيمة . وأن واحدنا ليدرك مدى تقتير الواقع في تلبيتنا رغم كل ادعاءاتنا ، لذا ترانا تنبعث في داخل أنفسنا وتحت ضغط كبوتاتنا الداخلية حياة منسوجة بتمامها في الخيال تحقق لنا رغباتنا وتعوضنا عن نواقص الوجود الحقيقي .

الإنسان القوي الشكيمة والذي يصيب نجاحاً وفلاحاً هو الذي يتوصل إلى تحويل تخيلات الرغبة إلى وقائع . ولكن إذا ما أخفق هذا التحويل نتيجة لمعاكسة الظروف الخارجية ولضعف الفرد ، أشاح هذا الأخير عن الواقع ولاذ بحمى عالم حلمه الذي يوفر له قدراً أكبر من السعادة ، وفي حال المرض يحول مضمونه إلى أغراض . وقد يجد أيضاً فيما إذا توافرت له شروط ملائمة أخرى ، سبيله إلى الانتقال من تخيلاته إلى الواقع بدل أن يبتعد عنه بصورة نهائية نكوصاً إلى عالم الطفولة ، أقصد انه إذا كان يملك هبة الفن ، الشديد الغموض من وجهة النظر السيكولوجية ، كان في مستطاعه أن يحول أحْلامه إلى ابداعات جمالية عوضاً من أعراض مرضية .

وهكذا يفلت من مصير العصاب ، ويجد عن هذا السبيل علاقة ما بالواقع . أما إذا كانت هذه الملكة الثمينة منعدمة الوجود أو غير كافية ، فمن المحتم عندئذ أن يقضي الليبيد وبطريق النكوص إلى بعث الرغبات الطفيلية وبالتالي إلى ظهور العصاب .

والحق أن العصاب ينوب في عصرنا مناب الدير حيث اعتاد أن يعتزل كل شخص خيبت الحياة آماله ، أو كل شخص لا تتوافر له القوة الكافية لتحمل أعبائها[2] .

لكي نفهم كلام فرويد لا بد من الرجوع إلى الخطوط الأساسية لنظريته النفسية . فهو يعتقد أن المصابين بالعصاب أو المهسترين يعانون من تذكرات وأعراضهم هي عبارة عن رسوبات بعض الحوادث أو الرضات النفسية ورموزها[3]

إن سبب المرض إذن هو ميول أو غرائز نفسية كبتت وطردت خارج مجال الوعي وطوتها يد النسيان ، وما دامت تلك الغريزة أو الميل أو الفكرة المكبوتة غير متوافقة مع أنا المريض والمواصفات الاجتماعية والأخلاقية فإنها تبقى في صراع معها وتسبب الضيق والأعراض المختلفة .

ولا يمكن شفاء المريض إلا إذا اكتشف المريض أو وعى سبب الحوادث أو الرضات التي سببت له المرض . والسبيل إلى ذلك في نظر فرويد ليس التنويم المغناطيسي الذي كان يتبعه أستاذه بروير بل التطهير وحمل المريض على تذكر الماضي بطرح الأسئلة الملحة عليه أو بتحليل ما يصدر عنه من نكات أو خواطر عابرة أو تأويل الأحلام أو الأفعال المخبطة ، أو الهفوات أو الأفعال العرضية .

وقد أرجع فرويد الأعراض المرضية إلى حياة المريض الجنسية وبين أن الرغبات الممرضة هي من طبيعة المركبات الايروسية (Erotisme) واعتبر اضطرابات الحياة الجنسية علة من أخطر علل المرض[4] . وزعم أن العمل التحليلي اللازم

لتفسير مرض من الأمراض ولإزالته لا يتوقف عند أحداث الزمن الذي حدث فيه بل يواصل التنقيب وصولاً إلى سن البلوغ وإلى طفولة المريض الأولى وهناك يلتقي الأحداث والانطباعات التي حددت المرض اللاحق . ويعتقد أن رغبات الطفولة المكبوتة هي التي تغير قوتها لتكوين الأعراض المرضية اللاحقة ، وهذه الرغبات الطفلية من طبيعة حسية[5] .

إن علاقات الطفل بوالديه لا تخلو من عناصر جنسية ، فالطفل يتخذ أحد والديه موضوعاً لرغباته (وهو ينصاع عادة لمنازع الأهل بالذات ، إذ أن حنانهم يرتدي طابعاً جنسياً صريحاً ، وإن يكن مكفوفاً من حيث غاياته ، فالأب يفضل عادة البنت والأم تفضل الابن . ويأتي رد الفعل كالآتي : فالابن يرغب في أن يضع نفسه مكان الأب والابنة مكان الأم . والعواطف التي تستيقظ في علاقات الأهل هذه بالأولاد وفي العلاقات التي تتفرع منها بين الاخوة والاخوات ، ليست موجبة فقط أي حنونة بل سالبة أيضاً ، أي عدائية . ومتى ما تشكلت العقدة على هذا النحو قضى عليها بكبت سريع . وبوسعنا الافتراض انها تؤلف مع مشتقاتها العقدة المركزية لكل عصاب ، ونحن نتوقع أن نجدها على قدر مماثل من الفعالية في سائر ميادين الحياة النفسية . وما أسطورة الملك أوديب الذي يقتل أباه ويتزوج أمه ، إلا تظاهرة لم يطرأ عليها كبير تعديل للرغبة الطفلية التي ينتصب ضدها في وقت لاحق بغية ردعها حاجز المحارم . وفي صميم مأساة هملت لشكسبير تتكرر الفكرة عينها فكرة علاقة بمحرم ولكن على نحو أفضل تنكيراً[6] .

ويخلص فرويد إلى القول أن الناس يمرضون حين لا يجدون من سبيل بفعل عقبات خارجية أو تكيف ناقص إلى تلبية حاجاتهم الإيروسية في الواقع . عندئذ يلوذون بالمرض كيما يمكنهم بفضله من الحصول على الملذات التي تضن بها عليها الحياة . والابتعاد عن الواقع هو النزوع الرئيسي للمرض ومجاذفته الكبرى في آن معاً[7] .

إن الرغبات اللاواعية التي يحررها التحليل النفسي تؤول إلى نهايات ثلاث :

1 ـ إما أن يلغي التفكير هذه الرغبات أثناء المعالجة ، أي تخضع الغريزة للعقل أثر نوع من النقد ، أو الإدانة .

2 ـ وإما أن تجد الغريزة منقذاً لها بالتصعيد وغيره . إذ يحل مكان الغاية الجنسية للغريزة هدف أسمى ذو قيمة اجتماعية أكبر .

3 ـ وإما أن تلبي الغريزة الجنسية وهذا هو الحل الطبيعي[8] .

يحاول فرويد أن يطبق نظريته على كبار الفنانين كدافنشي ، ودوستو ـ يفسكي .

ويرجع أبرز خصائص فن ليونارد ودافنشي إلى انطباعات طفولته ، ولقد وهبت الطبيعة الرحيمة الفنان المقدرة على أن يعبر في أنواع انتاجه الفني عن أصفى مشاعره النفسية الخافية حتى عليه ، والتي تؤثر تأثيراً قوياً على الآخرين ، الذين هم غرباء عن الفنان ، دون أن يكونوا قادرين على أن يقرروا متى تأتي هذه الانفعالات . أفلا ينبغي أن يكون هناك دليل في عمل ليوناردو احتفظت به ذاكرته كأقوى انطباع من طفولته يمكن أن يتوقع المرء ذلك[9] .

يجد فرويد ذلك في لوحة الموناليزا أو غير ها من لوحات دافنشي . إن الابتسامة الفاتنة الحائرة المثبتة على شفاه ممتدة ملتوية تعتبر طابعاً مميزاً له طالما حيرت النظارة . ولقد أحس كثير من النقاد بالفكرة القائلة بأن عنصرين مختلفين اتحدا في إبتسامة موناليزا . ومن ثم فهم يدركون في تلاعب ملامح غادة فلورنتين الجميلة تمثيلاً كاملاً للتناقض الذي يسود حياة المرأة الغرامية ، تلك الحياة الغريبة على الرجل كحياة المحافظة والتهتك ، والحنو المخلص والطيش في الأمور الجدية ، والشهوة الملتهبة[10] .

ويعلل فرويد هذه الابتسامة بقوله انها ابتسامة أمه كاترينا تلك الابتسامة التي افتقدها أو التي فتنته كثيراً حينما وجدها ثانية في غادة فلورنتين[11] .

أما دستويفسكي فقد كان يعاني من الصرع ينتابه بشكل نوبات حادة مصحوبة بفقدان الشعور وتصلبات عضلية يتبعها هبوط . وهذا الصرع ليس سوى ضرب من العصاب الهستيري .

إن تلك النوبات تعود إلى زمن طفولته . كانت خفيفة أولاً ولم تتخذ صورة العصاب إلا بعد مقتل أبيه وهو في سن الثانية عشرة ثم انقطعت تماماً اثناء منفى الكاتب في سيبيريا[12] .

يفسر فرويد هذه الظواهر قائلاً أن دستويفسكي كان في المرحلة الأولى يتمنى موت والده . كانت تنتابه حالات من السبات والغفوة وكان يقول لصديقه إنه يشرف على الموت .

وفي المرحلة الثانية أصبح هو هذا الشخص الآخر (الأب) وقد أمات نفسه تكفيراً عن الذنب الذي ارتكبه في تمني مقتل أبيه . وفي المرحلة الثالثة انتهى بخضوع تام لأبيه البديل ـ القيصر الذي أخرج معه في الواقع كوميديا القتل[13] .

يبني فرويد هذا التفسير على أساس نظريته التي تقول أن علاقة الصبي بأبيه علاقة متناقضة . فبالإضافة إلى الكراهية التي تهدف إلى التخلص من الأب كمنافس يوجد عنده أيضاً قدر من الحنين له . وهذان الموقعان الذهنيان يرتبطان ليخلقا تقمصاً

لشخص الأب. فيود الصبي أن يكون في مكان والده لأنه يعجب به ويريد أن يصبح مثله ، ولأنه يريد أيضاً أن يبعده عن طريقه . ويقف هذا التطور الكلي عندئذ أمام عائق قوي . ففي لحظة معينة يصل الطفل إلى فهم أن محاولة ابعاد الأب كمنافس قد يعاقب عليها بالخصاء ، ومن ثم فإنه خوفاً من الخصاء أي اهتمامه بالاحتفاظ بذكورته يصرف النظر عن رغبته في امتلاك أمه والتخلص من أبيه . وطالما مكثت هذه الرغبة في اللاشعور فإنها تشكل أساس الشعور بالذنب ، ونحن نعتقد أن ما نصفه الآن هو العمليات السوية أي المصير السوي لما يسمى عقدة أوديب »[14] .

إن ميكنزم الاعراض الهستيرية المنظم هو ما يلي : إنك تريد أن تقتل أباك ، لتصبح أنت هو . الآن أنت أبوك ، ولكنك أب ميت . وبعد ذلك : الآن يقتلك أبوك[15] .

إن مصير والد دستويفسكي يشبه مقتل الأب في الاخوة كارامازوف . وهكذا يصبح هذا الأثر الخالد إلى جانب مأساة أوديب لسوفكل ، وهاملت لشكسبير يتعرض للموضوع نفسه أي قتل الأب ، والدافع إلى ذلك هو المنافسة النسبية على المرأة. وليس هذا من قبيل الصدفة .

في المأساة اليونانية ، نجد الابن نفسه هو الذي يقوم بعملية القتل . ولكنه يرتكب جريمته بدون قصد بصورة لا شعورية بشكل اكراه من القدر . ثم هو يرتكب الجريمة تحت تأثير امرأة . وبعد أن يكتشف ذنبه يقر بجريمته ويعاقب نفسه .

إما في هاملت فالبطل لا يرتكب الجريمة بنفسه وإنما يرتكبها شخص آخر لا تعتبر الجريمة له جريمة قتل أب . ولكن الابن مع اعترافه بانه لا بد من الانتقام يرى نفسه عاجزاً عن التنفيذ لشعوره الشديد بالذنب .

وفي الرواية الروسية ترتكب الجريمة بيد شخص آخر ، غير البطل، ولكنه أخو البطل وابن المقتول . ودافع المنافسة الجنسية معترف به . وقد نسب إليه دستويفسكي الصرع الذي كان يلم به[16] .

ولم يكتف فرويد بتطبيق نظريته على الفن ، بل أراد تطبيقها أيضاً على الدين . واعتبر الدين عصاباً تشكو منه الإنسانية حيث يقول : « فحين تقودنا أبحاثنا إلى الاستنتاج ، فان الدين ما هو الا عصاب تشكو منه الإنسانية ، وحين تبين لنا أن قوته الهائلة تجد تفسيرها على نفس النحو الذي نفسر به الوسواس العصابي لدى بعض مرضانا ، ففي وسعنا أن نطمئن إلى أننا نستعدي على أنفسنا سلطات هذا البلد وضغينتها[17] .

إن الظاهرات الدينية برأيه تماثل الأعراض العصابية الفردية بوصفها أصداء لأحداث هامة طواها النسيان منذ أمد بعيد ، وقعت في بدء التاريخ . ومن هذا الأصل

تستمد الظاهرات الدينية طابعها التسلطي . وإذا كان لها تأثير على البشر فمرجعه إلى المقدار الذي تنطوي عليه من الحقيقة التاريخية[18] .

وعلى هذا الأساس يتناول فرويد الديانة اليهودية ، ويزعم أن صاحب الديانة النبي موسى ليس يهودياً بل هو مصري ، كما يدل عليه اسمه . ويزعم أيضاً أن الديانة التي أعطاها لليهود ، هي ديانة مصرية بشر بها الفرعون احناتون وفرضها على المصريين . ولكن الشعب المصري ارتد عنها عند موت هذا الفرعون فما كان من أحد أعوانه تحوتمس أو موسى الذي كان حاكماً على مقاطعة تقع على التخوم إلا أن اتصل بقبيلة سامية استقر بها المقام هناك منذ عدة أجيال وجعل منهم شعبه ولقنهم ديانة أتون التوحيدية ، وبعد ذلك قتلوا نبيهم أو ربهم أو أباهم وندموا على فعلتهم كثيراً[19] .

3 ـ **المخيلة حاسة باطنية** : اعتبر أرسطو المخيلة إحدى الحواس الباطنية ، هي الحس المشترك والذاكرة والمخيلة ، وعزا للحس المشترك وظائف ثلاثاً هي إدراك المحسوسات المشتركة والمحسوسات بالعرض ، ثم الشعور أو ادراك الادراك ، إذ بالحس المشترك يدرك الإنسان نفسه سامعاً وشاماً وناظراً الخ . . . ثم التمييز بين المحسوسات في كل حس (الأبيض الأسود) وبين موضوعات الحواس المختلفة (الأسود والمر) .

إما المخيلة فهي قوة باطنة يترك فيها الاحساس أثراً فتستعيده وتدركه في غيبة موضوعه . وبين المخيلة والاحساس فوارق أولها أن الاحساس متعلق بالشي وبالتخيل مستقل عنه؛ وثانيها أن الإحساس صورة مطابقة للشيء بينما قد يكون التخيل تأليفاً واختراعاً؛ وثالثها أن الاحساس مفروض علينا والتخيل خاضع إلى حد ما للإرادة .

والمخيلة تلعب دوراً هاماً في الأحلام ، فهي مصدر الصور التي تظهر في النوم، وتخدع الحالم لأن ذهنه يكون غافلاً عما يجري حوله ولا يستطيع مراجعة حاسة بأخرى . وكذلك الحال بالنسبة للتخيل اثناء المرض أو الانفعالات القوية فهي تثير الصور التي تجتمع وتفترق دون ضابط من العقل أو الحس .

والحس أو الحاسة الباطنة الثالثة هي الذاكرة التي تعتمد على التخيل ولا تتم بدونه . والمخيلة والذاكرة متشابهتان والفرق بينهما هو أن المخيلة تقتصر على إدراك الصورة بينما تدرك الذاكرة أن هذه الصورة هي صورة شيء قد سبق ادراكه انها تتعلق بالماضي . وتستعين الذاكرة في عملية التذكر بالحركات النفسية التي صاحبت الاحساس وبالحركات المخية . ويتوقف التذكر على تداعي أو ترابط الصور والحركات كعلاقة العلة بالمعلول والشبيه بشبهه والضد بضده الخ . . .[20] .

4 ـ **المخيلة ملكة نفسية تتلقى الوحي أو الالهام** : ذهب الفارابي إلى أن

المخيلة ملكة قائمة بذاتها مستقلة عن العقل والاحساس. فهي بنظره القوة النفسية التي تحتفظ بما ارتسم في الحس من صور المحسوسات بعد غيبتها عن مشاهدة الحواس. وهي علاوة على ذلك تركب المحسوسات بعضها إلى بعض وتفصل بعضها عن بعض تركيبات وتفصيلات مختلفة، بعضها صادقة وبعضها كاذبة ويقترن بها نزوع نحو ما يتخيله المرء[21].

ولم يكتف الفارابي بهاتين الوظيفتين للمخيلة، بل جعل لها وظيفة ثالثة خطرة هي تحصيل العلم إلى جانب العقل والحواس وقد عبر عن ذلك قائلاً: «وعلم الشيء قد يكون بالقوة الناطقة، وقد يكون بالمخيلة، وقد يكون بالاحساس».

ويتم هذا العلم بعدة وجوه «أحدها بفعل القوة المتخيلة مثل تخيل الشيء الذي يرجى ويتوقع، أو تخيل شيء مضى، أو تمني شيء ما تركبه القوة المتخيلة. والثاني ما يرد على القوة المتخيلة من احساس شيء ما فتخيل إليه من ذلك أمر ما إنه مخوف أو مأمول أو ما يرد عليها من فعل القوة الناطقة.

والمخيلة تتصل كالقوة الناطقة بالعقل الفعال الذي يشرق عليها اشراق الضياء على البصر فتقبل منه المعقولات والجزئيات، «فيكون ما يعطيه العقل الفعال للقوة المتخيلة من الجزئيات بالمنامات والرؤيات الصادقة، ومما يعطيها من المعقولات بالكهانات على الأشياء الالهية. وهذه كلها تكون في النوم، وقد تكون في اليقظة، إلا أن التي تكون في اليقظة قليلة وفي الأقل من الناس، فأما التي في النوم فأكثرها الجزئيات وأما المعقولات فقليلة».

ويشرح الفارابي عملية اتصال المخيلة بالعقل الفعال فيقول أن المخيلة تبلغ أوج المراتب عندما تتخلص من تأثير القوة الناطقة التي تعلوها والقوة الحاسة التي تأتي دونها. فتتلقى من العقل الفعال المعقولات والجزئيات وترتسم هذه في الحاسة المشتركة، وتنفعل القوة الباصرة بهذه الرسوم وترتسم فيها ومن ثم تتراءى تلك الرسوم في الهواء المتصل بالبصر. فإذا حصلت تلك الرسوم في الهواء انعكست من جديد في البصر وانتقلت منه إلى الحس المشترك ومن ثم إلى المخيلة. وبذلك يكون ما أعطاه العقل الفعال من ذلك مرئياً للإنسان.

ولا يمتنع أن يكون للإنسان نبوة بالأشياء الإلهية إذا بلغت قوته المتخيلة نهاية الكمال وقبل عن العقل الفعال في يقظته الجزئيات الحاضرة والمستقبلة أو محاكياتها من المحسوسات، أو قبل محاكيات المعقولات الشريفة المفارقة.

ويأتي في المرتبة الثانية من يرى بعض هذه الأمور في نومه، وبعضها في يقظته. ويأتي في المرتبة الثالثة من يراها جميعاً في نومه[22].

ومن هـذا القبيل الاعتقـاد بأن الشعـر الهـام أو وحي ، يـوحي بـه الجن إلى الشعراء ، فلكل شاعر رئي يلقنه القصيد ، وموطن هؤلاء الجن وادي عبقر في الجزيرة العربية .

ونجد صدى هذا الاعتقاد القديم ليس عند العرب فقط ، وإنما عنـد اليونـان أيضاً . فقد اعتقد هؤلاء أن للشعر الها « يوحي به إلى الشعراء ونسمع هوميروس يفتتح ملحمته الخالدة الألياذة بهذا البيت :

ربـة الـشـعـر عـن اخـيل بـن فـيـلا انـشـديـنـا واروي احـتـداما وبـيـلا

5 ـ **المخيلة المبدعة ذكاء مفرط** : تبدو هذه النظرية أوفر حظاً من الصحة . ويعتبر ديكارت من أوائل القائلين بها . إن التخيل بنـظره ليس سوى تـأمل أشكـال الأشياء الجسمية . والإنسان يملك القدرة على التخيل ، وإذا لم تكن الأشياء التي يتخيلها صحيحة أو حقيقية فأن القدرة على التخيل تكون وهمية ولا تشكل قسماً من العقل . وهذا معناه أن المخيلة برهان يدل على وجود الأشياء[23] .

إن المخيلة هي الفكر في حال انطباقه على الأشياء الجسميـة . وقد حـددها ديكارت بقوله : « عندما اعتبر بانتباه ما هي المخيلة ، أجد انها ليست شيئاً آخر سوى انطباق ملكة المعرفة على الجسم الحاضر الموجود[24] .

ويميز ديكارت بين المخيلة والتفكير الصرف . في التفكيـر الصرف لا يـطبق الفكر على الأشياء التي يفكر فيها ، إما في التخيل فلا بد من أن يطبق الفكر على الأشياء . ويعطي مثل تخيل المثلث ، ففي تلك العملية لا يدرك المرء فقط أنه شكل مؤلف من ثلاثة خطوط وإنما يواجه بالإضافة إلى ذلك هذه الخطوط الثلاثة في حال انطباق الفكر عليها .

إن التخيل طريقة من طرق التفكير تختلف عن التفكير المحض بـأن الإنسان عندما يتخيل يلتفت نحو الأجسام ويعتبر فيها شيئاً منسجماً مع الفكرة التي كونها عنها أو تلقاها من الحس . اما عندما يفكر فهو لا يلتفت نحو الأشياء وإنما يلتفت نحـو ذاته[25] .

ولا تقتصر المخيلة على الأجسام ، وإنما تتناول أيضاً أشياء أخـرى كالألـوان والأصوات والطعوم والروائح والألم وما يماثلها . وجميعها تفد إلى المخيلة عن طريق الحس والذاكرة[26] .

وإذا كانت المخيلة المبدعة والفكر المتوقد سيان ، فهمنا تلك الميزة المشتركة التي عرف بها العباقرة جميعاً التي تدعى الذكاء . وقد تمثل ذلك الذكاء بقدرة عجيبة على الحدس وملاحظة العلاقـات والمفارقـات بين الأشياء . وهكذا لاحظ واط قوة

البخار ، ولاحظ دارون انتقاء الأجناس ، ولاحظ الجاحظ الشبه بين النار والإنسان في حاجتهما إلى الهواء .

وهذا الذكاء فطري يولد مع الإنسان ولا يكتسب بالتعلم . ومن ثم كان النبوغ المبكر عند معظم العباقرة . فموزار نظم الموسيقى وهو في الثالثة من عمره ، وباسكال توصل إلى مبتكرات رياضية وهو دون العشرين ، والمتنبي نظم الشعر في العاشرة تقريباً الخ . . .

6 ـ **المخيلة المبدعة مزيج من الخيال والفهم** : هذا ما يذهب إليه كانط في سياق حديثه عن الفنون الجميلة . إن هذه الفنون من نتاج العبقرية (Genie) ، والعبقرية موهبة طبيعية تضع أصول الفن وتبدعه دون تقليد مثال سابق (الأصالة أهم خاصة لها) .

أما الملكات النفسية التي تدخل في تركيب العبقرية فهي المخيلة والفهم . وهو يصل إلى هذه النتيجة من خلال تحليله للمثل الجمالي (Idée esthetique) . اننا نقول عن بعض الآثار الفنية على الرغم من بلاغتها وانتظامها (قصيدة ـ مقالة الخ) انها بلا روح . ونعني بالروح هنا المبدأ الذي يبعث فيها الحياة والرواء . وهذا المبدأ ليس سوى ملكة استحضار المثل الجمالية . والمثل الجمالية هي تصورات تقدمها المخيلة وتحفز العقل على التفكير بها ، ولكن لا تستطيع أي فكرة محددة أن تطابقها وبالتالي لا تستطيع أي لغة أن تعبر عنها تماماً .

إن المخيلة المبدعة قادرة على خلق طبائع جديدة انطلاقاً من المادة التي تقدمها الطبيعة . ونحن نحول معطيات الواقع بناء على قوانين المشابهة وعلى مبادىء تمتد جذورها إلى العقل . إننا نستعيد من الطبيعة المادة التي نحتاج إليها لنصنع منها أشياء تسمو على الطبيعة .

إننا ندعو تصورات المخيلة مثلاً لأنها تطمح إلى أشياء تقع وراء حدود التجربة وتقرب بذلك من أفكار العقل المجردة . ويجرؤ الشاعر على اعطاء أشكال حسية للأفكار الذهنية المجردة ، الجحيم ، الجنة ، الأبدية ، الخلق ، الموت ، الحسد ، الحب ، المجد ، بفضل مخيلة تنافس العقل في تحقيق الحد الأقصى ، ويرتفع بتلك التي نجد نماذج لها في التجربة كالموت والحسد والحب وسائر الصفات إلى ما بعد حدود التجربة .

إن تصورات المخيلة تحرك ملكة التفكير وتدفعها إلى العمل لإدراكها ووعيها بوضوح . وهكذا يغدو تصور المخيلة المقرون بفكرة مجردة مثلاً جمالياً .

إن ملكات النفس التي يشكل اتحادها العبقرية هي المخيلة والفهم . ولكن

هناك فرق بين عملية المعرفة وعملية الابداع الفني في استخدام هاتين الملكتين . ففي عملية المعرفة تخضع المخيلة لسلطان العقل ، وتكون تصوراتها منسجمة مع الأفكار، أما في عملية الابداع الفني فتكون المخيلة حرة ، وتوفر للعقل مادة غنية وغير متمثلة يستخدمها بشكل ذاتي وبصورة غير مباشرة في سبيل المعرفة . وهكذا تكمن العبقرية في ذلك الانسجام بين المخيلة والعقل ، ويتمثل بتعلق إلمثل بالأفكار من جهة وبإيجاد التعبير الملائم عنها الذي يبلغها إلى الغير من جهة ثانية[27] .

7 ـ **المخيلة نشاط ذاتي** : يقول هيغل أن العمل الفني يتطلب من حيث هو نتاج للروح نشاطاً ذاتياً خلاقاً يجعل منه حينما يصوغه ويشكله موضوعاً لحدس الآخرين ومخيلة الفنان هي التي تمثل هذا النشاط الذاتي الخلاق .

لا بد للعمل الفني قبل أن يصبح واقعاً محسوساً من أن ينضج داخل ذات الفنان الخلاقة ، هذه الذات الخلاقة هي العبقرية[28] .

يميز هيغل بين المخيلة الخلاقة وبين الخيـال السلبي المحض . إن المخيلة ملكة مبدعة (تتيح للفنان أن يدرك الواقع وأشكاله وأن ينقش في ذهنه بفضل يقظة البصر والسمع ، الصور المنوعة للواقع القائم ، هذا بالإضافة إلى ذاكرة قادرة على أن تحفظ ذكرى العالم المبرقش لتلك الصور المتعددة الألوان[29] .

إن الفنان بحاجة إلى أن يكتنز ثروة طائلة من الصور ، وهذه الصور لا ينبغي أن يستمدها من تصوراته الشخصية المثالية ، بل يتوجب عليه أن يغرفها من خزان الحياة الفني ، ولا يعبر عن أفكار نظير الفلسفة بل عن أشكال خارجية واقعية . ولذا يحتاج الفنان إلى أن يرى الكثير ويسمع الكثير ويحفظ الكثير .

بيد أن المخيلة لا تكتفي بهذا الادراك البسيط للواقع الخارجي والداخلي وأن تمطح إلى أن تعبر في المقام الأول عن حقيقة الواقع عن جواهر الأشيـاء وطابعهـا الأساسي . وادراك حقائق الأشياء من مهام التفكير . (أن ما يستوقفنا في العمل الفني الكبير هو على وجه التحديد ـ وهذه حقيقة تسهل ملاحظتها ـ كون موضوعه قد تأمله وتمعنه ردحاً طويلاً من الزمن ، وما وضع قيد التنفيذ إلا بعد تقليبه على مختلف وجوهه وتمحيصه في الذهن بمظاهره وجوانبه كافة . إن الخيال الخفيف لا ينتج أبـداً أثراً دائماً) أن الفنان لا يستطيع بدون تفكير أن يسيطر على المضمون الذي يبغي صوغه . ومن الخطأ القول أن الفنان لا يـعي ما يفعل[30] .

ويحتاج الفنان أخيراً إلى حساسية مرهفة تدمجه بموضوعه وتحييه (ومن هذا المنظور لا يكفي أن يكون الفنان خبيراً بالعالم بتظاهراته الخارجية والداخلية معاً ، بل لا بد أيضاً أن يكون قد خامره قدر كبير من المشاعر الكبيرة ، وأن يكون قلبه وروحه قد

اهتزا أو انفعلا بعمق . وان يكون قد عاش كثيراً وعانى قبل أن يغدو مؤهلاً للتعبير في أشكال عينيه عن أعماق الحياة التي لا يسبرها غور)[31] .

إن نشاط الملكة المخيلة الخلاق يدعى العبقرية . العبقرية مصطلح غامض ينطبق على الفنانين وكبار رجال العلم والسياسة .

ويلاحظ هيغل سمات ثلاثاً في العبقرية . أولاها مقدرة عامة على الخلق الفني . وهذه المقدرة ذاتية لأن الانتاج الروحي لا يمكن أن يكون إلا من صنع ذات واعية لما تريده، وللأهداف التي تضعها نصب عينيها ، والعمل الذي تبغي انجازه[32] .

والعبقرية تقتضي وجود موهبة تعتمد عليها، ولكن الموهبة لا تكفي فلا بد من تضافر الالهام الذي لا يتاح لغير العبقري . والموهبة لا تتخطى بدون العبقرية حدود مهارة خارجية بحتة .

أما السمة الثانية للعبقرية فهي الفطرية . ومعنى ذلك أن العبقرية هي استعداد نوعي طبيعي في الدرجة الأولى ، أن الفن ينطوي على جانب مباشر وطبيعي ليس من صنع الذات نفسها ، أن ما تلقاه الذات مسبق التكون في ذاتها . إن العبقرية تتخذ طابعاً قومياً فتظهر بشكل استعدادات طبيعية لدى شعب من الشعوب . فالايطاليون على سبيل المثال يملكون حس الغناء والطرب الطبيعي بينما الموسيقى والأوبرا لدى الشعوب الشمالية ، على ما أولتهما من عناية جلى ليستا من نتاج العبقرية القومية لهذه الشعوب ، تماماً كما أن بلادها لا تقدم تربة صالحة لزراعة البرتقال . ولقد اشتهر الاغريق بأشعارهم الملحمية التي عرفوا كيف يسبغون عليها شكلاً عظيماً ، كما تميزوا بكمال نحتهم ، بينما لم يملك الرومان فناً خاصاً بهم بل جلبوا الفن الاغريقي واستزرعوه في أرضهم . وبوجه العموم يمثل الشعر الفن الأكثر ذيوعاً وانتشاراً لأنه لا يتطلب إلا قدراً يسيراً للغاية من المواد الحسية ، ولأن المواد التي يستخدمها سهلة الصياغة والتشكيل نسبياً . وفي نطاق الشعر بالذات تتسم الأغاني الشعبية بوجه الخصوص بطابع قومي وطبيعي ، ولهذا ترى الأغاني الشعبية النور حتى في عصور الحضارة البدائية نسبياً . وتكون موسومة بسذاجة طبيعية[33] .

والسمة الثالثة للعبقرية هي سهولة الانتاج الداخلي والمهارة التقنية الخارجية . وهذان الجانبان لا يقبلان الانفصال . إن الفن يتطلب على الدوام دراسات مطولة ورياضات دائمة ، ولكن كلما كانت الموهبة أقوى تضاءلت الجهود المطلوبة في الاخراج والتنفيذ . والعبقري الحقيقي يتمكن من تقنية فنه الخارجية في وقت مبكر ويتعلم كيف يرغم افقر المواد وأقلها مطاوعة في الظاهر على تجسيد ابداعات تخيله وتمثيله . صحيح أن هذه السيطرة تتطلب ممارسة طويلة الأمد ولكن نمطية التنفيذ

المباشر يجب أن تكون فطرية إذ أن السهولة المكتسبة بالممارسة وحدها لا تنجب أبداً عملاً فنياً[34] .

أن الرسام الحقيقي يعطي بطريقة عفوية شكلاً لكل ما يحس بـه دون عناء . والموسيقي يعبر بالألحان عما يجيش في أعماقه ، والشاعر يعبر عن تصوراته وأفكاره بتراكيب لفظية متناغمة . إن الفنان يملك استعداداً عملياً صرفاً أو مقدرة على التنفيذ الواقعي كما يملك مقدرة على الانتاج الداخلي « فما يحيا في تخيله يمر على أصابعه تماماً كما نلفظ بالفم ما نفكر به[35] .

إن ألبحث في المخيلة والعبقرية يجر إلى الكلام على الالهام . ذلك لأن نشاط التخيل وحاجة التنفيذ التقني ، منظوراً إليهما على إنهما حالـة نفسية للفنـان يؤلفان بصفة عامة ما يسمى بالالهام[36] .

الالهام إذن بنظر هيغل حالة نفسية ، ولكن هذه الحالة النفسية لا توجد على الدوام في ذات الفنان ولا بد لها من دواع أو مثيرات تستنهضها وتحرضها على العمل .

يرفض هيغل الزعم القائل أن الالهام ينشأ بصورة رئيسية عن تحريضات حسية . فلا نشاط الدورة الدموية هو ما يصنع الفنان ، ولا تكفي المشروبات الروحية لنـظـم الشعر ، ولن يكون الاستلقاء الطويل على العشب الأخضر في أحضان الطبيعة باعثاً على الالهام .

وكذلك يرفض الادعاء القائل أن الإرادة وكد الذهن تدفع إلى الالهام « أن نية الخلق المتعمدة لا يمكن أن يأتي به . فمن يجد في أثر الالهام لينظم قصيدة أو ليرسم لوحة أو ليضع لحناً ، باحثاً يمنة ويسرة عن مضمون ما من دون أن يشعر بتحريضه الحي في ذاته ، فلن يجد نفسه الا عاجزاً مهما تكن موهبته عن الاهتداء إلى ابتكار جميل أو انتاج عمل ناجح[37] .

إن الالهام يتبدى كنازع عميق دفين يدفع بالفنان كما لو بالرغم منه إلى تظهير ذاته والتعبير عن نفسه . وهذا معناه أن اهتمامه قد ثبت سلفاً على موضوع ومضمون معينين قد جذباه إليهما جذباً . وهكذا يكون الالهام الحقيقي متولداً عن مضمون معين يعقله التخيل عنه تعبيراً فنياً .

ولكن كيف ينبغي أن يعرض ذلك الموضوع نفسه للفنان لكي يستطيع اشعال فتيل الهامه ؟ .

إن الحوافز الخارجية تؤلف العنصـر الطبيعي والمبـاشر في الالهـام . وتتمثل بشكل موضوع له وجوده المسبق خارج الذات يحثه على معالجته أو لاستخدامه للتعبير

عن نفسه ، بشكل حدث أو مناسبة كقراءة الأساطير والقصص والأغاني والأخبار . وما على الفنان في مثل هذه الحال سوى تلبية تلك الحوافز وتكريس اهتمامه بها واحياء الموضوع في داخله . وعندئذ يأتي الهام العبقرية من تلقاء نفسه .

ويخلص هيغل إلى القول أن « قوام الالهام الفني اتما هو وقوع الفنان تحت هاجس الشيء وسلطانه ، وحضوره الدائم فيه بحيث لا يعود يعرف من راحة ما لم يتلق هذا الشيء شكلاً فنياً ناجزاً[38] .

والذاتية في الفن تعني الاصالة . والأصالة تكمن ، لا في التقيد بقوانين معينة بل في التحرر من الانصياع لطريقة معينة يجري تبنيها دفعة واحدة ونهائية ، وفي الامساك بموضوع عقلاني وتشكيله وصياغته دون امتثال لغير صوت الذات الداخلية .

إن الأصالة تصهر الذات بالموضوع أو تعبر عن دمج الذاتية بالموضوعية . فهي تعبر من جهة عما هو عفوي إلى أقصى حدود العفوية لدى الفنان ولا تعبر من الجهة الثانية إلا عما هو من صميم طبيعة الموضوع بحيث تظهر أصالة الفنان وكأنها أصالة الموضوع نفسه وتظاهر لهذا الموضوع ولنشاط الذات الخلاق في آن معاً »[39] .

ولا يعتبر هيغل من باب الأصالة البدع والأفكار التي تتوارد على الخاطر بصورة اعتباطية. كما ينكر المفهوم الذي يذهب الى أن الأصالة تعني امتلاك طرائق خاصة في العمل لا يمتلكها الآخرون . وينظر إلى فن النكتة والظرف نظرة احتقار ويقول انه يصدر عن أصالة كاذبة ، إذ لا انصهار فيه بين الذات والموضوع ، لأن الفنان يحرص على ابراز رأيه في المقام الأول ويعالج الموضوع بشكل تعسفي أو اعتباطي فيجمع المشاهد والفكرات بتأثير دافع خارجي لا بداعي توافقها الداخلي ، ويصلها ببعضها وصلاً عرضياً . « أن العمل الفني الحقيقي ينم عن أصالته حينما يكون من ابداع روح لا يلتقط عناصر عمله من الخارج ليجمعها من ثم كيفما اتفق ، بل ينتج بسبكة واحدة ، أن صح التعبير بنبرة واحدة كلا متكاملاً حققت عناصره وحدتها وانصهارها الحميم في أعماق أناه الخلاق »[40] .

8 ـ **المخيلة هي الوعي** : يطرح سارتر موضوع المخيلة الميتافيزيقي قائلاً : ما هي صفات الوعي الذي يستطيع أن يتخيل ؟[41].

إن التحليل الظواهري يكتشف أن الوعي تركيبي لعالم ما ، ولكنه لا يعلمنا طبيعة ذلك العالم ، وا إذا كان عالمنا الذي نعيش فيه من كائنات أم لا ؟ . إن ما يهمنا هو الإجابة على السؤال التالي : هل ملكة التخيل خاصة حادثة في ماهية الوعي أو هي شيء داخل في تركيب ذلك الوعي ؟ في الحالة الأولى يمكن تصور الوعي عاجزاً عن

التخيل ، خاضعاً لحدوسه الواقعية . وفي الحالة الثانية نفترض الوعي قدرة دائمة على التخيل .

بالنسبة لنظريات علم النفس التقليدية المعروفة ، تتمتع الصور بوجود مناسب لوجود الأشياء ذاتها ، ولا تختلف الصور عن الأشياء إلا بالدرجة ، والتماسك ودلالات الأحاسيس التي كونتها في البدء ، وتكون الصورة واقعية أو حقيقية كسائر الأشياء . أما بالنسبة لسارتر فالأمر يختلف : أن وجود الشيء المتخيل يختلف عن وجود الشيء الحقيقي . إذا تصورت الآن بطرس فان وعيي يتخذ موقفاً معيناً منه في حال تصوره وهو في وضعية معينة في لندن أو برلين . ولكن بطرس هذا الذي يبدو لي في الصورة ليس بطرس الموجود فعلاً في برلين ولندن . إن بطرس برلين أو لندن غائب أو يبدو لي غائباً . هذا الغياب لموضوع التصور أي بطرس أو هذا الانعدام له يكفي لتمييزه عن موضوعات الادراك .

إن الادراك ينصب على موضوع حاضر ، إما التخيل فينصب على موضوع غائب . وعندما نتأمل شيئاً أمامنا السجادة مثلاً ، أو الأريكة ندرك ما يبدو لنا منها وينسحب ادراكنا على الأشياء غير الظاهرة منها . إما إذا تخيلناها فنحن نعرف انها غائبة وليست أمامنا ونحن نعزلها عن سائر الأشياء ، ونحن نركبها من جديد .

وهناك فرق أيضاً بين التذكير والتخيل . عندما أتذكر حادثاً مضى لا أتخيله بل أستعيده ، لا أعتبره غائباً بل افترضه شيئاً حاضراً في المضي . ولا أفترضه شيئاً وهمياً بل شيئاً حقيقياً أنسحب إلى الماضي . إما عندما أتخيل بطرس الآن في برلين أو لندن فالأمر يختلف عما إذا تذكرته أمس وهو يودعني . إنني أعرف وأنا أتخيله انني أتخيل عدماً أو موقفاً غير حقيقي (في غرفته ، أو يمشي في شارع الخ . . .) .

إن الشرط الأساسي الذي ينبغي أن يتوافر في الوعي ليستطيع أن يتخيل هو إمكانية وضع أطروحة اللاواقعي (irréatité) . ولا يعني هذا عدم وعي أي شيء إذ لا بد من شيء يكون موضوع الوعي . إن الموضوع المتخيل ينظر إليه بصفة غير موجود ، أو غائباً أو موجوداً في الماضي أو غير مفترض الوجود . وفي هذه الحالات الأربعة يكون ذلك الموضوع متصفاً بالنفي أو الانعدام .

وكون الوعي قادراً على التخيل ينفي عنه المفهوم التقليدي القائل انه عبارة عن تتابع حالات نفسية محددة ، لأنه في هذه الحالة لا يستطيع أن ينتج سوى أشياء واقعية. لكي يستطيع أن يتخيل يجب أن ينعتق من العالم الحسي، وينبغي أن يكون

باستطاعته أن يستنبط من ذاته وضعاً ينسحب بموجبه من العالم. وبعبارة أخرى يجب أن يكون حراً.

وهكذا يصبح اعتبار العالم عالماً، ونفيه، شيئاً واحداً، وبهذا المعنى قال هيدجر أن العدم هو بناء مركب للوجود. فلكي نستطيع أن نتخيل يكفي أن يتجاوز الوعي الواقع، وأن يركبه كعالم. إن العدم هو المادة التي نعبر عليها من العالم إلى الوهم أو الخيال[42].

ولكن حرية الوعي هذه ينبغي ألا تصبح اعتباطية. لأن الصورة ليست بكل بساطة أفكار العالم أو الأشياء. فإذا كان بطرس الذي أتخيله في غرفته في برلين في لحظة ما غير موجود هناك حقاً، فإنه لا بد أن يكون موجوداً في مكان آخر وفي وضع آخر صحيح بالنسبة لمن يكون بقربه. إن الذي يحدد تجاوزنا للعالم هما العاطفة والعمل. ونحن نسمي وضعا (situati.on) طريقة مواجهة الواقع كعالم. اننا نتخيل العالم من خلال وضعنا في هذا العالم، هذا الوضع هو الذي يحركنا لتركيب شيء غير واقعي. إن وجودنا في العالم هو الشرط الضروري للتخيل، والتخيل يحرر الإنسان من وجوده في العالم.

إذن لكي يستطيع الوعي أن يتخيل يجب أن يكون حراً، وهذه الحرية تحدد، بوجود في العالم هو نفي وتركيب للعالم. وإن وضعنا في العالم الحسي يدفعنا دائماً إلى تركيب عالم خيالي. وهكذا يصبح اللاواقعي انعداماً مزدوجاً، انعدام للذات بالنسبة للعالم، وانعدام للعالم بالنسبة للذات.

نستخلص من هذا التحليل أن المخيلة ليست قدرة الوعي العملية أو الحسية المضافة، انها الوعي كله، وكل وضع ملموس وحقيقي للوعي من العالم يحبل بوهم أو تخيل يبدو بشكل تجاوز للواقع. وهذا لا يعني أن كل ادراك للواقع يجب أن ينقلب تخيلاً ولكن بما أن الوعي هو دائماً في وضع معين لأنه حر، لذا كان ثمة احتمال لخلق اللاواقع. «أن اللاواقع (Irréel) هو حصيلة وعي موجود في العالم. والإنسان يتخيل لأنه حر»[43].

إن المخيلة هي الشرط الضروري لحرية الإنسان في هذ العالم. وإذا لم يتخيل الإنسان يبقى ملتصقاً بالواقع، ومقيداً به ومحروماً من حريته، ويكون أقرب ما يكون إلى الأشياء.

ويهتم سارتر بدراسة الصورة العقلية محاولاً أن يأتي برأي جديد مخالف لرأي علماء النفس الذين يذهبون إلى أن الصورة العقلية ليست سوى رواسب الادارك، أو

انعكاس الشيء المتبقي في الوجدان والمرتسم في مادة الدماغ العصبية . وينتقد منهم هيوم الذي يقول : أن الادراكات التي تكون قوية وعنيفة ندعوها تأثيراً (impression) وندعو فكرة صورة هذا التأثير في الفكر . فهو يخلط بين الصورة والفكرة ويقول أن تكون الفكرة عن الكرسي مثلاً معناه أن تكون لدينا كرسي في وجداننا[44] .

عندما أرى كرسياً لا يعني ذلك أن الكرسي أصبحت في ادراكي . إن الادراك ضرب من الوعي وموضوع هذا الوعي هو الكرسي . وعندما أغمض عيني وأستعيد صورة الكرسي التي رأيتها ، لا يعني هذا أيضاً أن الكرسي دخلت في وجداني مع أن صورة الكرسي ليست كرسياً . وفي الحقيقة تبقى الكرسي سواء رأيتها أو تصورتها خارج الوجدان فهي في الحالتين هناك في مكانها من الغرفة قرب المكتب .

فما الصورة إذن ؟ إنها ليست الكرسي ، إنها تعني علاقة الوعي بالشيء أو هي الطريقة التي يبدو فيها الشيء للوعي[45] .

ومع إن الادراك والتخيل والفكر ثلاثة نماذج من الوعي بها يقدم إلينا الشيء فإن سارتر يجد فروقاً بينها . فالادراك لا يتناول الشيء دفعة واحدة بل يتناول جوانبه الواحد تلو الآخر . بينما الفكر يتناوله دفعة واحدة . الادراك يحلل والفكر يركب أما الصورة فأقرب إلى الادراك منها إلى الفكر فهي مثله تعطي بتسليط الوعي عليها ولكن دون لف ودوران حولها كما في الادراك . في الادراك المعرفة تتم ببطء أما في التخيل فتتم فوراً[46] .

ثم اننا في الادراك نستطيع أن نتعرف على أمور جديدة كلما أمعنا النظر أما في التخيل فأننا لن نستطيع أن نعرف عن الشيء أكثر مما عرفنا عنه في الادراك السابق مهما تأملنا في الصورة التي كوناها عنه .

هناك خاصة ثالثة يلاحظها سارتر في الصورة . وهي أن الوعي المتخيل ينظر إلى موضوعه كعدم . وهو ينطلق من المبدأ القائل أن الوعي هو وعي لشيء ما . ولكن إذا كان كل وعي يضع موضوعه، فان الطرق تختلف بين وعي وآخر. فالادراك مثلاً يعتبر موضوعه موجودا ، والتخيل يتخذ أربع أوضاع مختلفة ، فهو يعتبر الشيء أما موجوداً في السابق وأما غير موجود ، وأما غائباً وأما معدوماً . عندما أقول أن لدى صورة عن بطرس تعادل قولي انني لا أرى شيئاً . إن موضوع الوعي المتخيل ليس هناك وإنما وضع هكذا . إنني أعي موضوع الصورة بجسمه ولحمه وعظمه وحركاته ولكنني أعيه غائباً أو معدوماً[47] .

وإذا كان الوعي الادراكي يبدو سلبياً فإن الوعي المتخيل يبدو على العكس

فاعلياً إذ انه يحدث الشيء ويحفظه بشكل صورة انه نوع من الانعكاس الذي يعطي موضوعه كمعدوم .

ويخلص سارتر إلى القول أن الصورة ليست ترسباً أو حالة انها وعي . ويمكن أن تحدد الصورة العقلية على الشكل التالي :

الصورة فعل يهدف إلى شيء غائب أو غير موجود من خلال محتوى جسمي أو نفسي ليس له حضور خاص بل يبدو كشبه ممثل للشيء الذي نرمي إليه[48] .

هذا المحتوى الصوري ليس له وجود خارجي . نحن نرى رسماً ، أو صورة كاريكاتورية أو بقعة ، ولكننا لا نرى صورة عقلية . وعندما أرى شيئاً أحصره في مكان معين فهو ذو هيئة وارتفاع ويقع عن يميني أو شمالي الخ . . . بينما الصور العقلية لا تمتزج بالأشياء التي تحيط بي .

في الواقع ترمي الصورة العقلية إلى شيء حقيقي يوجد بين أشياء أخرى في عالم الادراك . ولكنها ترمي إليه من خلال محتوى نفساني . وهذا المحتوى ينبغي أن يملأ بعض الشروط : في وعينا للصورة نجد موضوعاً هو بمثابة شبه (Analogon) لموضوع آخر . إن الصورة العقلية مثلها مثل اللوحة والصورة الكاريكاتورية أو المحاكاة أو البقعة على الحائط ذات خاصة مشتركة هي كونها جميعاً موضوعات للوعي ولكنها تختلف عنها انها ليس لها وجود خارجي . إن الشيء الذي ترمي إليه ذو وجود خارجي أما هي باعتبارها شبهاً عقلياً فلا . أما طبيعة هذا الشبه العقلي أو النفسي فأمر عسير التحديد[49] .

بعد استعراض مختلف الآراء حول طبيعة المخيلة المبدعة نستطيع أن نبدي الملاحظات التالية :

1 ـ ان المخيلة قوة من قوى النفس مختلفة في طبيعتها عن سائر القوى النفسية كالفكر والشعور والاحساس والتغذية والحركة . والذين أرجعوا المخيلة إلى العقل أو الذكاء أمثال ديكارت ارتكبوا خطأ كبيراً . إن قول ديكارت بأن المخيلة هي الفكر في حال انطباقه على الشيء لا يستند إلى الواقع . وكذلك أخطأ الذين أرجعوها إلى الادراك الحسي أمثال هيوم والآن (Alain)[50].

2 ـ هذه القوة النفسية موجودة عند جميع الناس كسائر قوى النفس ، ولكنها توجد على درجات متفاوتة فأدناها الخيال العادي الذي يستعيد صور الأشياء التي اكتسبتها الحواس ، وأعلاها المخيلة المبدعة التي تركب تلك الصور لتخلق صوراً جديدة لم تكن موجودة من قبل وفي هذه الحال نطلق عليها اسم العبقرية .

3 ـ إن المخيلة تتعاون في عملها مع سائر قوى النفس . وعلى مدى هذا التعاون يتوقف نوع العبقرية . إذا اجتمع في إنسان مخيلة ناشطة وفكر ثاقب حصلنا على عبقرية علمية أو فلسفية ، وإذا اجتمع في امرىء مخيلة ناشطة واحساس مرهف حصلنا على عبقرية فنية . وإذا توافرت لدى إنسان مخيلة جامحة وعقل ضعيف تعرض هذا لخطر الجنون ، وتكاثرت عنده الرؤى والاحلام .

4 ـ إن عمل المخيلة ليس بالضرورة إرادياً وواعياً ، إن الإنسان يواجه في حياته مشاكل عديدة وصعوبات جمة ، ويشعر بحاجات مختلفة تضغط عليه لتلبيتها . وتحت الحاح المشاكل والحاجات يتحرك عقله وتنشط مخيلته للعمل . العقل ينكب على ما اختزن من معارف سابقة والمخيلة تغوص على ما اجتمع لديها من صور . وتتم هنا وهناك عمليات تحليل وتركيب للمعارف والصور ولا يحدث هذا كله في أوقات محددة تعينها الإرادة بل في جميع الأوقات في حالة الوعي واللاوعي ، في الليل والنهار اثناء العمل وإبان الاستراحة . وربما تم التوصل إلى الحل المنشود عند تناول الطعام، أو في الحمام أو في النوم . وقد يتفق أن تقع على الحل دون انتباه أو انتظار . كان ارخميدس يبحث منذ زمن بعيد عن طريقة لتحديد كثافة الإجسام غير المنتظمة الأشكال . فعثر عليها وهو يستحم . ويقول ابن سينا انه كان يسهر الليالي يقرأ ويكتب وإذا شعر بالتعب تناول قدحاً من شراب وكثيراً ما كان يأخذه النوم فيحلم بتلك المسائل بأعيانها حتى أن كثيراً منها ينفتح له وجهه في الحلم[51] . ويزعم جون ماسفيلد الشاعر الانكليزي المعاصر أنه رأى قصيدته « المرأة تتكلم » في نومه منقوشة على صفحة مستطيلة من المعدن ، فنهض من نومه ونسخها[52] .

ومع ذلك لا بد من النشاط الواعي ، لأن العمل الخلاق لا ينتج إذا لم يجمع الذهن صوراً وأفكاراً ولم يوجه أبحاثه في اتجاه معين ، أن ما يحصل بعدئذ هو أن فكرة تخطر على البال فجأة فتسرع الصورة لتعطيها جسماً تظهر فيه . وقد ركز بعض العباقرة على هذه الخاصة فقال اديسون : أن الابداع يحتوى على واحد في المئة من الالهام وتسعة وتسعين في المائة من الجهد . وأعلن اليوت أن الابداع وليد الإرادة والجهد والوعي . أما بول فاليري في الشعر محاولات إرادية لترويض الفكر .

الحق هو أن العمل الخلاق يحتاج إلى إرادة ووعي للتعرف على المشكلة أو الموضوع والتفتيش عن حلول لهما وقد يتطلب ذلك جهوداً شاقة . ولكن المخيلة والعقل لا يعملان دائماً تحت اشراف الإرادة والوعي . أن سعيهما يتواصل وجهودهما تستمر للبحث عن الحل بصورة لا واعية وفي غير أوقات العمل العادي الإرادي الجاد . وقد وصف بوانكاره عمليات الابداع في الحقل الرياضي وقال انها تجتاز

مراحل أربع أطلق عليها فيما بعد الأسماء التالية :

المرحلة الأولى : الاعداد يتعرف أثناءها المبدع على المشكلة فيحددها ويحصل على المعلومات حولها .

المرحلة الثانية : الاحتضان ، يبذل المبدع جهداً لحل المشكلة ، وقد يلقي صعوبات يشعر معها باليأس .

المرحلة الثالثة : الاشراق ، تتولد فيها الفكرة الجديدة وكأنها الهام فتؤدي لحل المشكلة .

المرحلة الرابعة : التحقق ، يخرج المبدع فكرته في الفن ، ويختبرها في العلم[53] .

هذا في العلم أما في الفن فالأمر يختلف بعض الشيء ، أن الفن لا يحتاج كالعلم إلى جمع المعلومات الكثيرة عن المشكلة ، ولا يتطلب كد الذهن للبحث عن حل لها . لأنه كما قلنا لا تعتمد العبقرية الفنية على العقل والمخيلة كالعبقرية العلمية ، بل تعتمد على الشعور والمخيلة . ولذا كان الشرط الأساسي للابداع الفني الاحساس المرهف أو الشعور القوى أو العاطفة العنيفة التي إذا ما جاشت طلبت التنفس عنها أو الخروج فتبادر المخيلة إلى مدها بالصور التي تعبر عنها. إن العمل العلمي هو عبارة عن صورة تجسد فكرة ، بينما العمل الفني ليس سوى صورة تجسد شعوراً . إن نتاجات العلم هي هذه المخترعات وكل اختراع صورة تجسد فكرة . ونتاجات الفن هي روائع الموسيقى والتصوير والأدب والنحت والعمارة كل منها صورة تجسد حاجة أو شعوراً . الفكرة بنت العقل والشعور وليد العاطفة أما الصورة فهي من عمل المخيلة .

وإذا كانت العبقرية الفنية تقوم على الشعور والخيال فلا يعني ذلك أن الفن لا أثر فيه للفكر . إن الفن انتاج كائن مفكر فلا بد فيه من الفكر . ولكن عنصر الفكر يبدو ضعيفاً فيه بالنسبة إلى العاطفة والخيال ، انه يحتل المرتبة الأخيرة .

كيف يولد الفن ، يمر الإنسان بتجربة فتخطر له فكرة ويجيش في فؤاده شعور هذا هو الشرط الأول للابداع . فالفنان إنسان قوي العاطفة ذكي وكل عاطفة أو فكرة تتجه إلى الخروج من الذات ، تتطلب متنفساً ، وإذا بقيت في الداخل تسببت الضيق والكرب لصاحبها .

إذا منح هذا الإنسان العاطفي المفكر مخيلة نشيطة سارعت هذه الملكة إلى مد

الفكر والعاطفة بصور تجسدهما . وهذا هو الشرط الثاني في الخلق الفني . أما كيف يتم توليد الصور في المخيلة ، وكيف يجري صب الأفكار والمشاعر في هذه القوالب الخيالية، أو بعبارة أخرى كيف يجري تركيب الصور والمشاعر والأفكار أو صهرها فهو سر الفن الذي لا يعرفه الفنان نفسه لأنه لا يخضع لوعيه وإرادته .

بقي الشرط الثالث أي التعبير أو عبور الصورة العاطفية والفكرية إلى الخارج . يتم ذلك بعدة وسائل : اما بواسطة الألوان فيكون لنا فن التصوير وأما بواسطة الأصوات فيكون لنا فن الموسيقى ، وأما بواسطة اللغة فيكون لنا فن الأدب ، وأما بواسطة الحجر فيكون لنا فن النحت والعمارة وأما بواسطة الحركة فيكون لنا فن الرقص . وإذا كان الشرطان الأولان في الابداع الفني غير اراديين فإن هذا الشرط الأخير خاضع لمشيئة الفنان فبوسعه أن يعمل بحرية وأناة في المادة التعبيرية ويغير فيها ويعدل وينقح . يستطيع مثلاً أن يبدل في العبارات والأوزان والألوان والأنغام فيختار منها ما يشاء ويترك ما يشاء .

هامش الفصل الخامس

(1)الجرجاني ، التعريفات ، مادة خيال : « الخيال قوة تحفظ ما يدركه الحس المشترك من صور المحسوسات بعد غياب المادة » .
(2) فرويد ، خمسة دروس في التحليل النفسي ، ص .60 - 61
(3) المصدر عينه ، ص .16
(4) المصدر عينه ، ص .47
(5) المصدر عينه ، ص .49
(6) المصدر عينه ، ص .56 - 57
(7) المصدر عينه ، ص .59 - 60
(8) المصدر عينه ، ص .64 - 65
(9) فرويد ، التحليل النفسي والفن ، ص .58
(10) المصدر عينه ، ص .59 - 60
(11) المصدر عينه ، ص .63
(12) المصدر عينه ، ص .97
(13) المصدر عينه ، ص .108
(14) المصدر عينه ، ص .102 - 103
(15) المصدر عينه ، ص .106
(16) المصدر عينه ، ص .110 - 111
(17) فرويد ، موسى والتوحيد ، ص .75
(18) المصدر عينه ، ص .83
(19) المصدر عينه ، ص .85 - 86
(20) Aristete, De l'ame (tricet, Paris, I978) P.P. I63 - I73.
(21) الفارابي ، آراء أهل المدينة الفاضلة ، ص .89
(22) المصدر عينه ، ص .108 - 113
(23) Descartes, Meditations metaphysiques, P. 38 Classique Iarousse Paris, I950.
(24) ibid. P. 78.
(25) ibid. P. 79.
(26) ibid. P. 80.
(27) Kant, Critique de la faculte de juger (j. vrin, Paris, I974) P.P. I43 - I46.
(28) هيغل ، فكرة الجمال ، ج 2 ، ص .291
(29) المصدر عينه ، ص .292
(30) المصدر عينه ، ص .294
(31) المصدر عينه ، ص .295
(32) المصدر عينه ، ص .295

(33) المصدر عينه ، ص 296 - 297.
(34) المصدر عينه ، ص 299.
(35) المصدر عينه ، ص 299.
(36) المصدر عينه ، ص 299.
(37) المصدر عينه ، ص 310.
(38) المصدر عينه ، ص 302.
(39) المصدر عينه ، ص 312.
(40) المصدر عينه ، ص 314.
(41) Sartre, l'imaginaire, P.P. 343 - 36I.
(42) ibid. P. 36I.
(43) ibid. P. 358.
(44) ibid. P. I6.
(45) ibid. P.P. I8 - I9.
(46) ibid. P. 2I.
(47) ibid. P.P. 28 - 33.
(48) ibid. P. I09.
(49) ibid. P. II0.
(50) Alain, systemes des beaux arts, P.P. 2I - 23.
(51) ابن أبي أصيبعة ، طبقات الأطباء ، ص 438.
(52) عيسى ، حسن ، الابداع في الفن والعلم ، ص 21 - 32.
(53) المصدر عينه ، ص 21.

خاتمة

بعد هذه الجولة التي قمنا بها في رحاب الجمال حيث طفنا على الذرى ، أقول على الذرى لاننا لم نتعرض للسفوح والمنخفضات اذ لم يكن غرضنا كتابة تاريخ الفن ، بل بلورة مفاهيم الجمال والفن والعبقرية . أجل بعد هذه الجولة نتساءل : هل نجحنا في بلورة تلك المفاهيم ؟

لقد حللنا آراء الفلاسفة الذين توصلوا إلى نظريات أصيلة ومتكاملة فقط ، وحاولنا ان ندلي بدلونا بين الدلاء ، أعني أن نعطي رأيا جديداً حول الموضوع الذي يعالج .

وأعتقد أن ما فعلناه لم يكن طموحاً بلا مبرر أو بدون طائل . اننا نهوى الجمال حيثما كان ، في القصيدة أو المسرحية أو النغم أو العمارة أو المرأة أو الطبيعة ، ونحس به احساساً قوياً مصحوباً بمتعة ليس بعدها متعة . ولعى قدر ما نستمتع بالجمال أشمئز من القبح ، نتقزز منه ، حتى ليسبب لنا الامتعاض والهرب . ان هذا الاستمتاع بالجمال والاقبال عليه ، والامتعاض من القبيح والهرب منه هما اللذان يحفزانا على الفحص عن حقيقة الجمال .

إن الفلاسفة يعتمدون على عقولهم في معرفة الجمال ويخضعونه للأدلة المنطقية ، وهو لا يدرك بالعقل ولا يخضع للمنطق . فنحن لا نكاد نشرع في تحليل الشيء الجميل ، بغية العثور على عناصره ، حتى يتوارى جماله عنا . ان الجمال يدرك دفعة واحدة لانه وحدة متكاملة أو أقل انه يحس احساساً مباشراً دون واسطة ، ولا يجدى في ادراكه الشرح والتحليل والاستدلال .

هذه حقيقة أشار إليها كانط ، وهناك حقيقة أخرى لا تقل خطراً عنها ، أفصح عنها هذه المرة شاعر لا فيلسوف ، تيمه الجمال ، وأوقعه في حيرة من أمره ، وهي أن الجمال سهل الادراك ولكنه صعب التحديد . ذلك الشاعر هو ابن الرومي الذي أوتي

شعوراً مرهفا بالجمال ، رأى ذات يوم مغنية حسناء فسحره منظرها كما سحره غناؤها جمالان اجتمعا في مكان واحد وزمان واحد ، فلم يتمالك عن القول :

وغــريـر بحسنهــا قــال صفهــا   قــلت أمــران بــيــن وشــديــد

يسهل القول انها أحسن الأشياء طرا ويصعب التحديد .

ان قول ابن الرومي حق . فنحن لا نجد صعوبة في ادراك الجمال ، في تبينه ، في الشعور به ، ولكنا نجد الصعوبة ، كل الصعوبة في تحديده . ونرجو أن نكون قد وفقنا للتغلب على هذه الصعوبة ، ولاماطة اللثام عن أسرار الفن والعبقرية وما يتعلق بهما .

فهرس المصادر والمراجع

ابن أبي أصيبعة ، **عيون الأنباء في طبقات الأطباء** ، تحقيق نزار رضا ، مكتبة الحياة ، بيروت ، 965 .

أرسطو ، **الخطابة** ، ترجمة عبد الرحمن بدوى ، دار الرشيد ، بغداد ، 1980 .

أرسطو ، **فن الشعر** ، ترجمة شكري عياد ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، 1967 .

أفلاطون ، **الجمهورية** ، ترجمة حنا خباز ، دار التراث ، بيروت ، د . ت .

أفلوطين ، **اثالوجيا** ، تحقيق عبد الرحمن بدوي تحت عنوان أفلوطين عند العرب ، نشر وكالة المطبوعات ، الكويت ، 1977 ، ط 3 .

الجاحظ ، **البيان والتبيين** ، دار الفكر للجميع ، بيروت ، 1968 .

الجاحظ ، **الحيوان** ، تحقيق عبد السلام هارون ، مطبعة مصطفى الحلبي ، القاهرة ، 1945 .

الجاحظ ، **رسالة النساء** (ضمن آثار الجاحظ) تحقيق عمر أبو النصر ، مطبعة النجوى ، بيروت ، 1969 .

جويو ، **مسائل فلسفة الفن المعاصرة** ، ترجمة الدروبي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1948 .

سارتر ، **ما الأدب** ، ترجمة محمد هلال ، دار النهضة بمصر ، د . ت .

عيسى (حسن أحمد) ، **الابداع في الفن والعلم** ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 1979 .

الفارابي ، **آراء أهل المدينة الفاضلة** ، تحقيق نصري نادر ، دار المشرق ، بيروت ، ط 3 ، 1973 .

فرويد ، **التحليل النفسي والفن** ، ترجمة سمير كرم ، دار الطليعة ، بيروت ، 1975 .

فرويد ، **خمسة دروس في التحليل النفسي** ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، 1979 ، ط 1 .

فرويد ، **موسى والتوحيد** ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليغة ، بيروت ، 1979 ، ط 3 .

مـاركس ، **مراسـلات ماركس انجلز** ، تـرجمة جـورج طرابيشي ، دار الـطليعـة ، بيروت ، 1973 ، ط 1 .

ماركوز ، **البعد الجمالي** ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، 1979 ، ط 1 .

هيغل ، **فكرة الجمال** ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعـة ، بيروت ، 1978 ، ط 1 .

هيغل ، **فن العمارة** ، ترجمة جـورج طرابيشي ، دار الـطليعة ، بيـروت ، 1979 ، ط 1 .

هيغل ، **المدخل إلى علم الجمال** ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، 1978 ، ط 1 .

هويسمان ، **علم الجمال** ، ترجمة ظافر الحسن ، منشورات عـويدات ، بيـروت ، 1961 ، ط 1 .

يـوغوسـلافسكي ، **النظريـة الماركسيـة اللينينية في المـادية الـديالكتيكيـة والماديـة التاريخية** ، دار التقدم ، موسكو ، 1975 .

Aristote, de l'âme, tricot, Paris, I978.

Alain, systemes des beaux arts. Gallimard, Paris, I940.

Bergson, la pensée et le mouvant, P. U. F. Paris, I975, ed, 9I.

Bergson, le rire. P U. F. Paris, I975.

Bergson, les 2 sources de la morale ct dc la religion, I960.

B. Grece, Breviaire d'esthe´tique, Payet, Paris, I925.

Des cartes, Méditations metaphysique, Classique Larousse Paris, I950.

Kant, Gritique de la faculté de juger, traduction par A. Philon - en ko, 3ème ed. Librairie philosophique J. Vrin, Paris, I974.

Platon, Phedon, (oeuvres complétes, tome III, traduction per E. Chambry, Paris, I963) Ed. Garnier -frères.

Platon, Phedre,

Platon, La république, traduction E. Chambry, Ed. Gouttier, Paris, I963,

Sartre, L'imaginaire, Gallimard, Paris, 1940.

فهرس